

عليه
٤
٧
٨

النقد الادبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين

إعداد

أحمد ياسين عرود

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع: التاريخ: ١٠/١٠/٢٠٠٠

المشرف

الأستاذ الدكتور هاشم ياغي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراة
في اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

١١/١٠/٢٠٠٠
SV
١٩

كانون الأول ٢٠٠٠

نوقشت هذه الرسالة واجيزت بتاريخ 2000/12/24م

اعضاء اللجنة:-

1- الاستاذ الدكتور هاشم ياغي، رئيسا

استاذ الادب الجاهلي.

2- الاستاذ الدكتور محمود السمرة، عضوا

استاذ الادب المقارن.

3- الاستاذ الدكتور صلاح جرار، عضوا

استاذ الادب الاندلسي والمغربي.

4- الاستاذ الدكتور عبد القادر رباعي، عضوا

استاذ الادب العباسي.

الإهداء

ومرة أخرى ... إلى الذين عانوا ما عانيت وتحملوا مشقتي..
والدتي أطل الله بقاءها ...

وزوجتي فسحة حياتي ...

وأبنائي ثمرة العمر:

معاذ، مكي، محمد، محمود، مؤمن، ميسلون، مؤنس،

مروى، والصغير (معز الدين)

الجمعة ١٨/١٨/٢٠٠٠

أحمد

ملخص الرسالة

في هذه الدراسة الموسومة بـ "النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين" عمل الدارس على قراءة الإبداع النقدي في هذه الفترة، وحاول جاهداً أن يصنف هذه الإبداعات، في مناهج خمسة، أستخرجها من ممارسات هذا النقد، معتمداً تصوراته للمفاهيم النقدية، والأسس المنهجية لما يسمى المناهج النقدية، إذ جمع كل مجموعة اشتركت في سمات منهجية محددة في إطار المنهج النقدي الذي ينعكس خلالها.

وبالرغم مما في هذا الإجراء من -تعسف-، إلا أن الدارس غامر محاولاً، وضع ما يشبه الحدود الفاصلة، بين هذه الإبداعات، من أجل ضبطها في اتجاهات تلمس خصائصها لدى هؤلاء النقاد، ربما يكونون هم أنفسهم لا يعلمونها، أو لا يعترفون بها، إذا ما عرفوها، بل ربما ينكرونها ويزورون عنها، وعمّن وضعهم فيها تأكيداً لتكرهم لها.

لكن تبقى محاولة الوصول إلى ما يشبه الحقائق هو الهدف الأول والأخير في الدراسات الجادة.

إن أهمية هذه الدراسة تنبع من أن النقد الأدبي في الأردن، حلقة مهمة من حلقات النقد الأدبي العربي، بل هو كالفرع من الشجرة، من هنا، علينا الاهتمام بهذه الحلقة وتنميتها، أسوة بباقي الحلقات الأخرى في العالم العربي.

لعل هذه الدراسة كغيرها من الدراسات النقدية الأكاديمية التي وجدت في طريقها العقبات؛ إذ كانت أولها؛ طبيعة النقد نفسه، وما له من مناهج كثيرة ومتعددة، تضع الدارس في حالة مواجهة دائمة مع البحث عن الاسس والمنطلقات التي تصدر عنها هذه المناهج، وخاصة إذا ما كانت هذه المناهج غير مستوعبة بشكل جذري وعميق لدى بعض من مارسوا النقد، إذ يضعون الباحث في شرك التداخل والتخمينات التي ربما لاتصدق في بعض الأحيان. وعقبة أخرى واجهتها الدراسة تمثلت في التداخل الكبير بين ما يسمى تاريخ الأدب، والمنهج التاريخي في النقد، الذي دفع بالدارس في بعض المواقف الى تجاوز بعض الأعمال لأنها تأخذ صيغة التأريخ أكثر مما تأخذ صيغة النقد التاريخي.

وعقبة ثالثة واجهتها الدراسة تمثلت في سعة الرقعة الزمانية التي شملتها الدراسة، مما فرض عليها "الاختيار" رغم صعوبة ذلك، وعمق المجازفة، لكن عملت الدراسة على اختيار الجاد من الممارسات، التي حاولت قدر الإمكان أن تصدر عن رؤية نقدية محددة تنتظم معظم الأعمال التي يقدمها الناقد، دون أن يكون هناك تمحلاً أو لي للنصوص النقدية - من قبل الدارس الحالي - من أجل الوصول إلى الهدف وهو تصنيف الناقد.

لقد جهدت الدراسة ان تتوخى الموضوعية، وأن تعطي الصفة الوصفية في قراءة الإبداع الدرجة الأولى، إلا في بعض الأعمال التي كانت تتطلب (نقد النقد)، والبحث في جذور هذه الاعمال، لأن صاحبها كان يعطيها تسمية "خارجية" عن مضمونها، ربما تكون هذه التسمية جمالية أو تاريخية أو بنيوية أو اجتماعية وهي ليست كذلك بل هي في جذورها ورؤيتها وتوظيفها للمصطلح تأخذ جانباً آخر من النقد في هذه الأعمال، كانت الدراسة تجد نفسها مضطرة الى تصويب ما تراه مخالفاً لطبيعة المنهج الذي يجسد العمل النقدي.

ولعل عقبة رابعة لا تسطيع الدراسة تجاوز ذكرها وهي ان معظم الكتب النقدية في الأردن في هذه الفترة، أصلها أبحاث قد نشرت في مجلات أو صحف في أوقات متباعدة، قلم أصحابها بجمعها في كتاب يأخذ عنواناً مفارقاً في كثير منها - مضامينها - ويذكر صاحبها أنه يجمع بينها خيط داخلي، ولكنها في واقعها ليست كذلك. وفي المقابل هناك آخرون يصيرون فيما يجمعون ويأتي كتاباً متكاملًا في الرؤية والمنهج.

لقد استنتت هذه الدراسة الدراسات الأكاديمية - الرسائل الجامعية - والنقد الصحفي وذلك لأسباب منها:-

أن الرسائل الأكاديمية - في نظر الدارس الحالي - لا يمكن أن تكون في رؤيتها ومنهجها عملاً خالصاً لصاحبها بل لابد أن يكون أثر الاستاذ الذي أشرف عليها بارزاً فيها، وبالتالي فهي جهد مشترك.

- إن معظم النقد الصحفي قد جمع من قبل أصحابه ونشر في كتب مستقلة أشار إلى حالتها الدارس قبل قليل (في الصعوبات).

- أما السبب الثالث فهو ضبط المادة المدروسة ومحاولة تحجيمها بسبب سعة المساحة الزمانية التي شملتها الدراسة.

من هنا ، فإن الدراسة قد درست النقد الذي صدر في كتب مطبوعة منذ عام ١٩٥٠-١٩٩٩ ، الذي رأى الدارس أنه يمثل مساهمات نقدية جادة تصدر عن رؤية نقدية ومنهج يتسمان بالوضوح بعيداً عن اللعب على أطراف المناهج ومحاولة التهشيم والترقيع المنهجي، اللذين يجعلان القراءة تشي بالمسوخ أكثر ما تشي بالمعنى الأدبي والنقدي.

لقد سبق هذه الدراسة دراسات، حاولت أن تقدم النقد الأدبي في الأردن، لكنها جاءت جزئية ومبتسرة بالإضافة إلى السطحية وعدم الشمول، وليس هذا فقط بل هي أبواب في كتب، أو أوراق قدمت في مؤتمرات أو ملتقيات ثقافية. وبالتالي لم تحقق ما هو مرجو منها، من شمولية وعمق تجاه هذا الابداع.

لعل هذه الدراسات، رغم ما قدمت من محاولات لرصد النقد الأدبي في الأردن في فترات مختلفة، إلا أنها لم تف بالغرض المطلوب في نظر هذه الدراسة، ولم تعط النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين حقه من الدراسة الوافية المتكاملة، فجاءت هذه الدراسة التي لاتدعي لنفسها الكمال ولكنها تدعي محاولة الشمول والمنهجية لتصب في صورة تجمع بين معظم خصائص الدراسات السابقة، وتضيف إليها نظرة تعتمد التقسيم لهذا النقد، وبيان خصائصه الفنية والمنهجية من خلال معرفة قاضياه وظروفه الزمانية والمكانية، ومدى التحولات المنهجية التي لحقت به على مدى خمسين عاماً.

لم يكن هدف الدراسة التأريخ التراكمي للنقد، بل كانت محاولة في عمق التجربة النقدية في الأردن في هذه الفترة، فحاولت التركيز على المناهج وآليات المعالجة، فجاءت الدراسات السابقة لم تتعرض إلى التقييم والتصنيف بقدر ما تعرضت إلى التأريخية والرصد، بالإضافة إلى أنها جاءت ضمن فترات محددة وألوان أدبية محددة أيضاً.

جاءت هذه الدراسة في مقدمة، وإطار عام، وخمسة فصول، وخاتمة فجاءت المقدمة شارحة طبيعة الدراسة ومنهجها محددة لزمانها، ومكانها، أما الإطار العام، فقد شمل الإشارة إلى مدى الحالة والتقدم العام في سيرة الثقافة العامة والنقد الأدبي خاصة، ثم الإشارة إلى مواطن الأدب والنقد في الجامعات والبيئات الأخرى. أما فصول الدراسة فهي:

الأول: المنهج التاريخي.

الثاني: المنهج الاجتماعي.

الثالث: المنهج البنوي.

الرابع: المنهج الجمالي.

الخامس: المنهج المقارن.

أما خاتمة الدراسة فقد شملت النتائج التي وصلت إليها الدراسة وعملت على تحقيقها. وبعد، فإن هذه الدراسة تدين كل الدين إلى الأستاذ الجليل الدكتور هاشم ياغي، الذي احتضن الدارس والدراسة منذ أن كانت فكرة ونماها حتى أصبحت ما هي عليه، فكل الشكر والعرفان لهذا الأستاذ الذي أعطى طلابه، وربى فيهم روح البحث والأناة والعمق في رؤية القضايا وبحثها.

إن ما جاءت بهذه هذه الدراسة من تقصير - لا سمح الله - فهو من هفوات الباحث، وحسبها أنها حاولت، فالمحاولة هي روح العمل، وتبقى الإصابة ويبقى الخطأ من مميزات العمل الإنساني، فالمصيب له أجران المخطئ له أجر الاجتهاد.

والله من وراء القصد

الباحث

أحمد ياسين عرود

مقدمة

قليلون هم الذين يعترفون باتجاههم الفكري الذي يتبنونه ويصدرون عنه- خاصة في عالمنا العربي- وكثيرون هم الذين يحاولون الاختفاء وراء الخلط والتمويه، ولكنهم إذ ما رُصدوا فإنهم يكشفون، ولعلّ أكثر ما يظهر هذا في الممارسات الأدبية في شتى أنواعها، إذ تكشف عن طبيعة العقلية التي توجهها وتسير بها تجاه الفعل والممارسة.

ولكن، هل الاعتراف بتبني المنهج والاتجاه يعطي صدقاً في الممارسة؟ لا أرى ذلك. إن الصدق الحقيقي يكمن في الفعل والممارسة أكثر من الاعتراف ولكن إذا وجد الاثنان معاً فذلك هو الصدق الأبين.

إن طبيعة النقد الأدبي لا تعدو أن تكون-كما يقول «وليم راي»:- "بحثاً عن معنى"^(١). لكن في أي طريقة يتوصل إلى هذا المعنى؟ وما المرجعية التي من خلالها نقيّم النص الذي يكتبه المعنى؟ ولعل هذا يقودنا، بل يأخذ بناصيتنا من أجل دخول البحث عما يُسمى المنهج.

إن- الدارس الحالي- يرى أن المنهج- في أبسط مفهوماته- كيفية الرؤية أو كيفية المعاينة للظاهرة في إطار معين، ومن هنا فإن الرؤية التي تجعل الإبداع واقعة تختزن الحدث والزمن أو ما يُسمى (التاريخ) في تجرده وسكونه لا يمكن أن تكون غير تاريخية، والرؤية التي ترى الإبداع علاقة تجسد الصراع الطبقي وتبحث النموذج في الشخصية والبطل الثوري، الذي يعمل على تجاوز الواقع ليصبح ذلك النمط الذي يختزن اندغام الخاص بالعام، والالتزام، لا يمكن أن تكون إلا اجتماعية (واقعية اشتراكية)، والرؤية التي ترى الظاهرة من خلال إقامة العلاقة بينها وبين ظواهر أخرى مشابهة في الشرط التاريخي مثلاً ومخالفة في اللغة، فلا بد أن تكون مقارنة، والرؤية التي ترى الظاهرة من خلال شكلها الخارجي والداخلي وجماليات

(١) وليم راي، المعنى الأدبي، ص ١١.

المعنى والشكل فهي (جمالية أو شكلية أو نصية) والرؤية التي ترى الظاهرة بنية متحققة من خلال اكتناه العلاقات العميقة ومحاولة إقامة بنية ذهنية يصلها الناقد عن طريق البحث في النظام الكلي والآفاق الداخلية فلا بد أن تكون بنوية، والرؤية التي ترى الظاهرة تحمل في داخلها التناقض والتشتت والابتعاد عن مركزية تحقق النظام لا بد أن تكون تفكيكية.

لكن، ألا يمكن أن يكون هناك تداخل بين هذه الرؤى؟! نعم. ولا بد أن يكون. فالناقد التاريخي؛ لا يمكن أن يترك جماليات النص، أو الحديث عن العلاقة بين مكونات النص، وربما يتحدث عن بنية النص، في جانب من عمله، وكذلك الناقد الاجتماعي (الواقعي الاشتراكي)، ومثله الناقد البنيوي الذي يربط في بعض الأحيان بين البنى الداخلية للنص والواقع، وأيضاً الناقد الجمالي، ربما يتحدث عن الصراع في لحظة من اللحظات بين الشكل والمضمون أو يتطرق إلى جانب تاريخي، ولكن هذا التداخل لا يمكن أن يخرج الناقد صاحب الرؤية والمنهج عن جوهر رؤيته ومنهجه.

إن الناقد عندما يوصف مثلاً بالاجتماعي، فإنه يوظف كل الجوانب الأخرى من أجل الوصول إلى المعنى الاجتماعي في النص، والناقد التاريخي يوظف الحديث في الجوانب الأخرى من أجل الوصول إلى الحقيقة التاريخية، والبنيوي يستخدم خروجاته من أجل بيان طبيعة البنية وهكذا.....

لعل صوت "انريك امبرت" عندما تحدث عن المناهج النقدية، وتداخلها يحضر في هذه اللحظة ليقول: «على امتداد هذا الموجز لم نتعب من تكرار أن كل تصنيف غير كاف، وإنه لا يوجد في الحقيقة ناقد يحمل نفسه على طراز واحد فقط، أو منهج واحد فحسب، وكل الفروع تتبادل نتائجها فيما بينها عندما يكون دارس الأدب ناقدًا جيدًا، وكل الطرز تختلط عندما يحكم عليها الناقد الجيد، وقلنا أيضاً إنه ليس هناك طراز من النقد أعلى من الآخر، والقول بأن هذا النقد خارجي، وذلك داخلي مجرد مجاز وأهم من هذا يجب التحدث عن نقاد سطحيين وآخرين عميقين،

ويمكن أن يكون النقد سطحياً في ممارسة ما يدعى بالنقد الداخلي، في تحليل استعارة مثلاً، وعلى النقيض يمكن أن يكون عميقاً في ممارسة ما يسمى بالنقد الخارجي: في تحليل المجال الاجتماعي الذي منه النقط استعاراته مثلاً، والناقد المتعمق لا يمكننا من أن نصنفه بسهولة، بسبب بسيط هو أنه كي يتعمق في عمل ما عليه أن يستغل كل الفروع ويبارز كل المناهج التي تحاصره وما أكثر الذين عملوا في الأدب يحفرون أنفاقاً ويقتربون على ضجيج ضربات المعاول، ويسمعون الأصوات وينتهون أحياناً بهدم الجدار الأخير، ثم يتآخون ويختلطون^(١).

إن التداخل الذي عناه "إنريك"، هو التداخل الذي لا يؤثر على جوهر الرؤية والمنهج الذي ينطلق منه الناقد الجيد، الذي يمكن أن نشبهه بمن يرمي شباكته في الماء ليصطاد نوعاً من الأسماك، فإذا ما خرج في شبكته إلى جانب ما يريده شيء آخر، فإنه لا يمنعه من أخذ صيده.

في هذه الدراسة الموسومة بـ (النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين) عمل الدارس على قراءة الإبداع النقدي في هذه الفترة، وحاول جاهداً أن يصنف هذه الإبداعات، في مناهج خمسة، استخرجها من ممارسات هذا النقد، معتمداً تصوراتَه للمفاهيم النقدية، والأسس المنهجية لما يسمى المناهج النقدية، إذ جمع كل مجموعة اشتركت في سمات منهجية محدّدة في إطار المنهج النقدي الذي ينعكس خلالها.

وبالرغم مما في هذا الإجراء من تعسف، إلا أن الدارس غامر محاولاً، وضع ما يشبه الحدود الفاصلة، بين هذه الإبداعات، من أجل ضبطها في اتجاهات تلمس خصائصها لدى هؤلاء النقاد، ربما يكونون هم أنفسهم لا يعلمونها، أو لا يعترفون بها، إذا ما عرفوها، بل ربما ينكرونها ويزورون عنها، وعمّن وضعهم فيها تأكيداً لتكرهم لها.

(١) إنريك إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر مكي، ص ٢١٩-٢٢٠.

لكن تبقى محاولة الوصول إلى ما يشبه الحقائق هي الهدف الأول والأخير في الدراسات الجادة.

إن أهمية هذه الدراسة تتبع من أن النقد الأدبي في الاردن، حلقة مهمة من حلقات النقد الأدبي العربي، بل هو كالفرع من الشجرة، من هنا، علينا الاهتمام بهذه الحلقة وتنميتها، أسوة بباقي الحلقات الأخرى في العالم العربي.

لعل هذه الدراسة كغيرها من الدراسات النقدية الأكاديمية التي وجدت في طريقها العقبات؛ إذ كانت أولاهما: طبيعة النقد نفسه، وماله من مناهج كثيرة ومتعددة، تضع الدارس في حالة مواجهة دائمة مع البحث عن الأسس والمنطلقات التي تصدر عنها هذه المناهج، وخاصة إذا ما كانت هذه المناهج غير مستوعبة بشكل جذري وعميق لدى بعض من مارسوا النقد، إذ يضعون الباحث في شرك التداخل والتخمينات التي ربما لا تصدق في بعض الأحيان.

وعقبة أخرى واجهتها الدراسة تمثلت في التداخل الكبير بين ما يسمى تاريخ الأدب، والمنهج التاريخي في النقد، الذي دفع بالدارس في بعض المواقف إلى تجاوز بعض الأعمال لأنها تأخذ صيغة التأريخ أكثر مما تأخذ صيغة النقد التاريخي.

وعقبة ثالثة واجهتها الدراسة تمثلت في سعة الرقعة الزمانية التي شملتها الدراسة، مما فرض عليها "الاختيار" رغم صعوبة ذلك. وعمق المجازفة. لكن عملت الدراسة على اختيار الجاد من الممارسات، التي حاولت قدر الإمكان أن تصدر عن رؤية نقدية محددة تنتظم معظم الأعمال التي يقدمها الناقد، دون أن يكون هناك تمحل أو لي للنصوص النقدية - من قبل الدارس الحالي - من أجل الوصول إلى الهدف وهو تصنيف الناقد.

لقد جهدت الدراسة ان تتوخى الموضوعية، وان تعطي الصفة الوصفية في قراءة الإبداع الدرجة الأولى، إلا في بعض الأعمال التي كانت تتطلب (نقد النقد)، والبحث في جذور هذه الاعمال، لان صاحبها كان يعطيها تسمية "خارجية" عن مضمونها، ربما تكون هذه التسمية جمالية او تاريخية أو بنيوية أو اجتماعية وهي ليست كذلك بل هي في جذورها ورؤيتها وتوظيفها للمصطلح تأخذ جانباً آخر من

النقد، في هذه الأعمال، كانت الدراسة تجد نفسها مضطرة إلى تصويب ما تراه مخالفاً لطبيعة المنهج الذي يجسد العمل النقدي.

ولعل عقبة رابعة لا تستطيع الدراسة تجاوز ذكرها وهي ان معظم الكتب النقدية في الأردن في هذه الفترة، أصلها أبحاث قد نشرت في مجلات او صحف في أوقات متباعدة، قام أصحابها بجمعها في كتاب يأخذ عنواناً مفارقاً في كثير منها- مضامينها- ويذكر صاحبها أنه يجمع بينها خيط داخلي، ولكنها في واقعها ليست كذلك. وفي المقابل هناك آخرون يصيبون فيما يجمعون ويأتي كتاباً متكاملأ في الرؤية والمنهج.

لقد استتنت هذه الدراسة الدراسات الأكاديمية - الرسائل الجامعية- والنقد الصحفي وذلك لأسباب منها:

أن الرسائل الأكاديمية - في نظر الدارس الحالي- لا يمكن أن تكون في رؤيتها ومنهجها عملاً خالصاً لصاحبها بل لابد ان يكون أثر الاستاذ الذي اشرف عليها بارزاً فيها، وبالتالي فهي جهد مشترك.

- إن معظم النقد الصحفي قد جمع من قبل أصحابه ونشر في كتب مستقلة اشار إلى حالتها الدارس قبل قليل (في الصعوبات).

- أما السبب الثالث فهو ضبط المادة المدروسة ومحاولة تحجيمها بسبب سعة المساحة الزمانية التي شملتها الدراسة.

من هنا، فإن الدراسة قد درست النقد الذي صدر في كتب مطبوعة منذ عام ١٩٥٠-١٩٩٩، الذي رأى الدارس أنه يمثل مساهمات نقدية جادة تصدر عن رؤية نقدية ومنهج يتسمان بالوضوح بعيداً عن اللعب على أطراف المناهج ومحاولة التهشيم والترقيع المنهجي، اللذين يجعلون القراءة تشي بالمسخ أكثر مما تشي بالمعنى الأدبي والنقدي.

لقد سبق هذه الدراسة دراسات سابقة، حاولت أن تقدم النقد الأدبي في الأردن، لكنها جاءت جزئية ومبتسرة بالإضافة إلى السطحية وعدم الشمول، وليس هذا فقط بل هي أبواب في كتب، أو أوراق قدمت في مؤتمرات أو ملتقيات ثقافية،

وبالتالي لم تحقق ما هو مرجو منها، من شمولية وعمق تجاه هذا الإبداع. وهذه الدراسات هي:

أولاً: كتاب (آراء نقدية ١٩٧٥) لأسامة فوزي، خصص منه فصلاً درس فيه النقد في الأردن تحت عنوان (الحركة النقدية)، إذ ناقش الجانب التأريخي والمناقشات النقدية التي كانت تدور على صفحات الجرائد والمجلات، وعرض بعض المحاولات النقدية، وأخذ الفصل اثنتين وعشرين صفحة.

ثانياً: ما قدم ضمن أوراق الملتقيات والمؤتمرات الثقافية حول النقد الأدبي في الأردن، إذ ناقشت هذه الأبحاث جوانب مختلفة من هذا النقد منها:

- وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الأول - الجامعة الأردنية ١٩٨٤، إذ جاءت الأبحاث التالية:

- الاتجاهات النقدية في الأردن/ د. إبراهيم خليل، إذ عرض بصورة موجزة سيرة النقد الأدبي في الأردن من ١٩٢١-١٩٨٣ وبشكل تأريخي خالص.

- رأي في المصطلح النقدي الأردني للدكتور صلاح جرار، تحدث فيه عن مدى توافق المصطلح مع المفهوم.

- ملف القصة القصيرة في الأردن / أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني / ١٩٩٣ وقد شمل الأبحاث التالية:

- بدايات النقد وصورة البدايات د. سليمان الأزري، إذ تحدث فيه عن بداية نقد القصة في الأردن.

- الجيود النقدية محلياً وعربياً، د. إبراهيم الفيومي، حيث يرى الباحث أن نقد القصة في الأردن يواجه أزمة بسبب الانطبائية، ويستعرض بعض أنواع النقد البنيوي والأكاديمي والايديولوجي.

- النقد الانطبائي : د. احمد الزعبي، إذ يعرض فيه جانباً من الجهود النقدية المحلية الحديثة، التي درست نماذج عديدة، من القصص القصيرة في الأردن في السنوات العشرين الأخيرة.

• ملتقى عمان الثقافي الثالث ١٩٩٤، حيث أخرج ملفاً أعطاه عنواناً "حركة النقد الأدبي في الأردن" تضمن المحاور التالية:

- حركة النقد الأدبي منذ نشوء الإمارة حتى الخمسينيات : د. سمير قطامي.
- اتجاهات نقدية (الإسهامات النقدية على الصعيدين : النظري والتطبيقي. عبد الله رضوان، حاتم الصكر، ماجد السامرائي، سليمان الأزريقي.
- المؤثرات الأساسية في حركة النقد. د. محسن الموسوي ود. إبراهيم خليل.

- الصحافة الثقافية، ودورها في تطوير حركة النقد. د. حسين جمعة.

• هناك بحث قدم في وزارة الثقافة من الدكتور المغربي محمد خرماش بعنوان : "اتجاهات النقد الأدبي الحديث في الأردن" حاول فيه الباحث ان يصنف مجموعة من النقاد في اتجاهات نقدية، لكن ما يؤخذ على البحث سرعة العرض، وضيق الشريحة التي أختارها، وقصر المسافة الزمنية التي شملها إذ اقتصر على فترة الثمانينات والتسعينات، بالإضافة إلى أنه وضع الناقد الواحد في أكثر من اتجاه، وهذا فيما يرى الدارس الحالي ناتج عن عدم القراءة المتأنية لكتابات هؤلاء النقاد جميعها، وعدم الوقوف على المبادئ النقدية التي يصدر عنها، لكن برغم ذلك يبقى هذا البحث محاولة جادة في الإشارة إلى الاتجاهات النقدية في الأردن لدى مجموعة من النقاد.

لعل هذه الدراسات، رغم ما قدمت من محاولات لرصد النقد الأدبي في الأردن في فترات مختلفة، إلا أنها لم تف بالغرض المطلوب في نظر هذه الدراسة، ولم تعط النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين حقه من الدراسة الوافية المتكاملة، فجاءت هذه الدراسة التي لا تدعي لنفسها الكمال ولكنها تدعي محاولة الشمول والمنهجية لتصب في صورة تجمع بين معظم خصائص الدراسات السابقة، وتضيف إليها نظرة تعتمد التقسيم لهذا النقد، وبيان خصائصه الفنية والمنهجية من خلال معرفة قضايا وظروفه الزمانية والمكانية، ومدى التحولات المنهجية التي لحقت به على مدى خمسين عاماً.

لم يكن هدف الدراسة التأريخ التراكمي للنقد، بل كانت محاولة في عمق التجربة النقدية في الأردن في هذه الفترة، فحاولت التركيز على المناهج وآليات المعالجة، فجل الدراسات السابقة لم تتعرض إلى التقييم والتصنيف بقدر ما تعرضت

إلى التاريخية والرصد، بالإضافة إلى أنها جاءت ضمن فترات محددة وألوان أدبية محددة ايضاً.

جاءت هذه الدراسة في؛ مقدمة، وإطار عام، وخمسة فصول، وخاتمة فجاءت المقدمة شارحة طبيعة الدراسة ومنهجها محددة لزمانها، ومكانها، أما الإطار العام، فقد شمل الإشارة إلى مدى الحالة والتقدم العام في سيرة الثقافة العامة والنقد الأدبي خاصة، ثم الإشارة إلى مواطن الأدب والنقد في الجامعات والبيئات الأخرى. أما فصول الدراسة فهي:

الأول: المنهج التاريخي.

الثاني: المنهج الاجتماعي.

الثالث: المنهج البنوي.

الرابع: المنهج الجمالي.

الخامس: المنهج المقارن.

أما خاتمة الدراسة فقد شملت النتائج التي وصلت إليها الدراسة وعملت على تحقيقها.

وبعد، فإن هذه الدراسة تدين كل الدين إلى الأستاذ الجليل الدكتور هاشم ياغي، الذي احتضن الدارس والدارسة منذ أن كانت فكرة ونماها حتى أصبحت ما هي عليه، فكل الشكر والعرفان لهذا الأستاذ الذي أعطى طلابه ، وربى فيهم روح البحث والأناة والعمق في رؤية القضايا وبحثها.

ولا ينسى الدارس أن يقدم شكره الجزيل للأستاذة الأجلّة: أ. د. محمود السمرة، وأ. د. عبد القادر رباعي، و أ. د. صلاح جرار، الذين عانوا ما عانوا في قراءتهم هذه الدراسة وعملوا على تنقيحها وتمحيصها من أجل الإثراء والفائدة العلمية التي ستجعل هذه الدراسة في حلتها التي تبتغيها.

إن ما جاءت به هذه الدراسة من تقصير - لا سمح الله - فهو من هفوات الباحث، وحسبها أنها حاولت، فالمحاولة هي روح العمل، وتبقى الاصابة ويبقى الخطأ من مميزات العمل الانساني، فالمصيب له أجران والمخطئ له أجر الاجتهاد. والله من وراء القصد.

أحمد ياسين عرود

حلاوة في ٢٩/٧/٢٠٠٠م

إطار عام

يمثل الأردن جزءاً جغرافياً وسياسياً وثقافياً من الكل العربي على مدى التاريخ القديم والحديث، الأسلوب المكونات المادية والمعنوية لهذا الجزء لا تتفصل عن الكل الذي ينتمي إليه، فدراسة الظواهر المختلفة في المجتمع الأردني لا بد أن تدرس في إطار الظواهر العامة للكل العربي، مع مراعاة بعض خصوصيات هذا الجزء أو ذاك، ولا تكاد تخرج عن هذا الإطار دراسة النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين.

لقد واجه المجتمع العربي في القرن العشرين، وخاصة في النصف الثاني منه تحولات فكرية واجتماعية وسياسية وثقافية أدت إلى تحولات في الإنتاج على المستويات السابقة "إذ أخذ الفكر العربي الجديد في بعض البلدان العربية المتطورة يتعرف إلى المذاهب الغربية الجديدة في التفكير والتعبير سواء في مجال الفكر أو في مجال الفنون عامة، ومنها فن القول والأدب، ولذلك أخذنا نرى بعض الآثار للمذهب الاجتماعي ونظراته في المدارس الفكرية والأدبية من كلاسيكية ورومانسية ورمزية وواقعية جديدة (واقعية اشتراكية) واتجاهات للتجريد وما تتجه هذه الاتجاهات من نظرات في السريالية والتكعيبية والدادية واللامعقول وغيرها. وأخذنا نرى بعض الآثار للمذهب النفسي ونظراته في مجمل النشاط الإنساني عامة والنشاط الفني والأدبي منه خاصة، إذ أخذنا نرى بعض الآثار للمذهب الجمالي في الفنون والآداب وأخذنا كذلك نرى بعض الآثار للمذهب اللغوي ونظراته الجديدة في مجال الفنون القولية والأدبية"^(١).

لقد كان التأثير بالنظريات الغربية حول الفكر والوجود الإنساني ظاهرة عامة في العالم العربي ومنه الأردن، مع الأخذ بعين الاعتبار مدى أسبقية هذا التأثير، فالدارس يجد أن مصر ولبنان وسوريا والعراق والمغرب العربي كان تأثيرها أسبق

(١) هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن (١٨٥٠-١٩٦٥)، ص ١٣٢-١٣٣.

وأعمق من الأقطار العربية الأخرى كالأردن مثلاً، وكذلك فإن التأثير الذي لحق في الواقع الثقافي الأردني كان عن طريق الدول العربية السابقة، حيث أخذ أبناء الأردن بالتعرف على الحضارة الغربية من خلال الدراسة في الدول العربية مثل مصر، وسوريا ولبنان والاطلاع على الثقافة الغربية من خلال مراكز الثقافة في هذه الدول وخاصة الجامعات والصحف، من هنا فإن التأثير بالفكر الغربي لدى المثقف الأردني كان في بدايته غير مباشر، ولكن هذا الأمر لم يستمر طويلاً، إذ أخذت الدولة الأردنية على عاتقها فتح المدارس والجامعات والمراكز الثقافية وغيرها، مما دفع القائمين على هذه البؤر الثقافية والعلمية الاتصال المباشر مع الحضارة الغربية سواء عن طريق التأليف أو الترجمة، "وكان أهم من تأثر بالأدب الأجنبي وترجم أشياء منه نذكر بعض الأسماء للتمثيل لا للحصر: خيرى حماد، عادل زعتر، عيسى الناعوري، حسني فريز، محمود العابدي، محمود السمرة، عبد الرحمن ياغي، هاشم ياغي، محمد عصفور وغيرهم"^(١).

ومهما يكن من أمر فقد شهد الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين تقدماً كبيراً في شتى المجالات المختلفة ومنها الثقافية على وجه الخصوص، حيث اتسعت قنوات الاتصال الثقافية بين أقطار العالم، ومن خلال هذا الاتصال بدأت التحولات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية تؤتي ثمارها على السطح الإبداعي، فأخذت هذه الإبداعات الأشكال التي انطلقت من خلالها، لتصبح تعبيراً عن مرجعيات متباينة تباين المصادر التي نتجت عنها.

عندما يتحدث الدارس عن النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين لا بد من الوقوف على المرجعية المعرفية لهذا النقد، إذ أخذت هذه المرجعية طريقتين: الأولى الموروثة، والثاني: التأثير بالنقد الغربي، لكن سرعان ما يجد الدارس أن الطريق الأول قد تلاشي منذ بداية الخمسينات وأخذ الطريق الثاني

(١) وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الثالث، الجامعة الأردنية: ثقافتنا الوطنية وقضايانا المعاصرة، ص ٢٥١. وانظر: محمود العابدي وآخرون: ثقافتنا في خمسين عاماً ص ٢٦٥-٢٧٠.

بالتصاعد والنمو حتى شكّل في المراحل المتوسطة والأخيرة الوجهة الحقيقية للممارسات النقدية في النقد الأدبي في الأردن.

ففي الخمسينات من القرن العشرين كان النقد الأدبي في الأردن نقداً تأسيسياً يبحث عن أرضية ثقافية ينطلق من خلالها فوجد متنفساً في الصحف والمجلات الأدبية التي أنشأها في تلك الفترة المهتمون بالحركة الأدبية والنقدية بشكل خاص وأشهر هذه المجلات "القلم الجديد" لعيسى الناعوري، حيث "صدر العدد الأول منها في مطلع أيلول ١٩٥٢، وكانت مجلة شهرية تصدر في مطلع كل شهر، واستمرت كذلك حتى صدر العدد الثاني عشر والأخير منها في مطلع آب ١٩٥٣. وكانت القلم الجديد أول مجلة أدبية أردنية استطاعت أن تتخطى الحدود إلى جميع الأقطار العربية وإلى المهاجر الأمريكية والأفريقية وتصل إلى أيدي العديد من المستشرقين في أقطار أوروبية عديدة، مساوية بذلك كبريات الصحف الأدبية في العالم العربي. وقد استقطبت حولها أقلام الأدباء الأردنيين وكبار الأدباء في العالم العربي في المهاجر، واشترك في الكتابة فيها بعض رجال الاستشراف، وصدرت منها ثلاثة أعداد خاصة ممتازة، هي: العدد الخامس (عن الأردن) في ١٠٠ صفحة؛ وقد اشترك في الكتابة فيه اثنان وخمسون كاتباً وشاعراً وقاصاً من أبناء ضفتي الأردن، كانوا منتشرين في أنحاء متحددة من العالم؛ والعدد الحادي عشر (عن ليبيا) في ٨٢ صفحة، وكل كتابه من الليبيين، والعدد الثاني عشر (عن الأدب المهجري) في ٧٢ صفحة؛ وأغلب كتابه من المهجريين. والجدير بالذكر أن أنصار المجلة وأصدقاءها دعموها بكل إخلاص، وكان لهم فضل كبير في انتشارها الواسع، كانوا نخبة من كبار الأدباء المعروفين: ففي مصر ناصر الدين الأسد، ثم انضم إليه كامل السوافيري؛ وفي السودان إحسان عباس؛ وفي العراق عبد الوهاب البياتي، وكاظم جواد، وكان يشترك معهما عدد آخر من الأدباء، بينهم عبد الملك نوري، وفي المملكة العربية السعودية الشاعر محمد العامر الرميح؛ وفي المغرب محمد الصباغ.

وكان هؤلاء يكتبون في أغلب أعدادها ويستكتبون لها أدباء البلاد التي يقيمون فيها^(١).

وإلى جانب هذا المحور الصحفي المهم بالنقد كانت هناك مؤلفات يصدرها أشخاص لهم اهتماماتهم الخاصة بالأدب والنقد، فقد صدرت مجموعة من الكتب النقدية تفاوتت في قيمتها المنهجية والمعرفية لكنها تبقى علامة على طريق تأسيس النقد الأدبي في الأردن في هذه الفترة، ومن أشهر هذه المؤلفات ما قدمه يعقوب العودات (البدوي المثلث) في مؤلفاته "الغواني في شعر إبراهيم طوقان ١٩٥٧ و"عرار" شاعر الأردن ١٩٥٨ وعيسى الناعوري في مؤلفاته إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث ١٩٥١ و"إلياس فرحات ١٩٥٦ و"أدب المهجر ١٩٥٩"، والأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد في كتابه "الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن" ١٩٥٧، وكتاب الدكتور محمود السمره مقالات في النقد الأدبي ١٩٥٩.

أما في الستينات فقد صدرت مجلة "الأفق الجديد" - لجريدة "المنار" في القدس: "صدرت عن المنار ١٩٦١ مجلة نصف شهرية باسم الأفق الجديد تولى تحريرها جمعة حماد في سنتها الأولى، ثم عهد برئاسة تحريرها إلى "أمين شنار" الذي مضى بها حتى ١٩٦٥ مجلة شهرية. وقد استطاعت الأفق الجديد أن تقطع شوطاً بعيداً في سد الفراغ في الحياة الأدبية في الأردن، وأن تجمع حولها عدداً كبيراً من الأقلام القديرة ولا سيما في البداية، كما استطاعت أن تضم أقلاماً من الأقطار العربية وأن تصل إلى بعض هذه الأقطار وتنقل إليها إنتاج العدد من الأقطار الأردنية. وقد توقفت عن الصدور بعد أن عاشت أربع سنوات وظهرت عن طريقها أقلام جديدة لم تكن معروفة من قبل"^(٢).

يقول إبراهيم خليل: "وبذلك على الامتداد الواسع الذي وصلت إليه هذه المجلة أن أبرز النقاد والشعراء العرب كانوا من كتابها مثل صلاح عبد الصبور،

(١) محمود العابدي، ثقافتنا في خمسين عاماً، ص ٢٤٧-٢٤٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٨-٢٤٩.

١٩٧٦ في إربد، حيث اضطلعت هذه الجامعة بالدور الرئيس إلى جانب الجامعة الأم (الأردنية)، وقد ظهر هذا الدور وأعطى نتائجه في الثمانينات والتسعينات كما سلاحظ في حينه، ويرى الدارس أن النقد في جامعة اليرموك أخذ يتجه إلى النقد الشكلي والبنوي والجمالي، ويعتمد النظريات النقدية الحديثة بشكل واضح وجاد.

في هذه الفترة ظهرت مجموعة من المؤلفات النقدية مثل التطور الذي لحق النقد في الأردن، أهمها "الشعراء الصعاليك في العصر الأموي" ١٩٧٠، "الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول ١٩٧٢" حسين عطوان، "الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ" ١٩٧٢، و "أبعاد العملية الأدبية" ١٩٧٩ لعبد الرحمن ياغي، و "أدباء الجيل الغاضب" ١٩٧٠ و "متمردون: أدباء وفنانون" ١٩٧٤، و "في النقد الأدبي" لمحمود السمره، وكتابا الشعر الفلسطيني "المقاتل ١٩٧٤" و "جدل الشعر والثورة" لنزيه أبي نضال، وكتاب "الشعر الأردني المعاصر ١٩٧٥" لإبراهيم خليل، وكتاب "آراء نقدية" ١٩٧٥، لأسامة فوزي، وكتاباً "دراسات في الأدب الأردني المعاصر" ١٩٧٦، و "مقالات في الرواية العربية المعاصرة" ١٩٧٦ لأمنية العدوان، وكتاب "في النقد الحديث" ١٩٧٩ لنصرت عبد الرحمن، وكتاب كمال أبو ديب "جدلية الخفاء والتجلي" ١٩٧٩.

وفي عقدي الثمانينات والتسعينات حدث الانفجار المعرفي في العالم، حيث أصبح هذا العالم قرية صغيرة من خلال شبكة العلاقات المعرفية، وتغيرت البنى الاجتماعية والثقافية، وتأثر النقد الأدبي كواحد من هذه العلاقات بما هو جديد وبالتأكيد، فإن النقد الأدبي في الأردن لن يكون في صحراء، بعيداً عن الجديد والتأثر، بل إنه شارك ويشارك في هذا الجديد ويتعامل معه من خلال النظم المعرفية والإبداعية، ومن هنا فإن النقد في هذين العديدين تضاعف في إنتاجه وتحول في مناهجه وتقنياته الأسلوبية فأصبح إبداعاً معرفياً خالصاً يعتمد التداخل المعرفي المحض، وظهرت نظريات التفكير والتناص والتجريب وغيرها، إذ انعكس هذا على النقد الأدبي في الأردن، وتداخلت البيئات النقدية الأكاديمية وغير الأكاديمية، فأصبح النقد في الأردن يتوجه إلى طريق القراءات النصية ونظريات النص والتلقي، من

خلال التأثير بأراء النقاد العالميين أمثال: باختين يجاكسون، ورولان بارت، ودريدا، وميشيل فوكو، وتزفيتان تدروف، ولوسيان جولدمان، وفراي، ولسنج، وفرويد ولاكان ويونغ ودوسوسير وغيرهم.

وبالإضافة إلى النقاد الأردنيين الذين سبق ذكرهم في العقود السابقة، فإن نقاداً متميزين ظهوروا خلال هذين العقدتين، وساهموا في النقد العربي بشكل واضح وبيّن، وتركوا بصماتهم على مميزات هذا النقد، أذكر منهم: إبراهيم سعافين، أحمد الزعبي، عبد القادر رباعي، علي الشرع، إبراهيم خليل، يوسف بكار، خليل الشيخ، فخري الصالح، عبدالله رضوان، أحمد المصلح، حسين جمعة، محمد شاهين، سليمان الأزري وغيرهم.

ومهما يكن من أمر فإن النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين له ما يميزه، وما يمكن أن يضعه في الإطار العام للاتجاهات النقدية في العالم العربي والعالم عامة، فهذا النقد ناقش القضايا التي ناقشها النقد العالمي والعربي، وسار في الاتجاهات التي سار بها هذا النقد، فقضية الشكل والمضمون مثلاً وقضية الأجناس الأدبية، وقضية الأصالة والمعاصرة والمنهج والمصطلح والأسطورة وغيرها، كل هذه القضايا طرحت على الساحة النقدية في الأردن ووضعت في أطر معرفية وفلسفية خاصة بها.

ويجد الدارس أن الإشكاليات المنهجية والمعرفية التي وقع فيها النقد الأدبي في الأردن هي ذاتها وقع فيها النقد العربي عامة، ويعود ذلك إلى أن الممارسات النقدية العربية الحديثة تعتمد في جوهرها على المرجعيات الغربية التي نشأت في بلادها نتيجة لتحولات فكرية وأيديولوجية وسياسية ناضجة ومكتملة، بينما أخذها النقاد العرب لتطبيقها جاهزة بعيدة عن البيئة العربية، ولم تعط هذه البيئة الفرصة الكافية لإنتاج ما يلائمها من أفكار وقيم ومبادئ تتناسب مع تكوينها الثقافي والأيدولوجي، فوجدنا هذا التناقض بين النظرية والتطبيق وبالتالي ظهور ما يمكن تسميته بالقراءات الاسقاطية المقحمة على النص. يقول د. هاشم ياغي: "إن هذه

المذاهب والمدارس أيضاً أو بعضها على الأقل قد دخلت متلازمة متراحمة إلى تربتها العربية، في بعض البلدان العربيّة المتطورة أو كالملازمة، ولم تنشأ متعاقبة نشأة طبيعية في المناخ العربي كما حدث لها في تاريخها في الغرب، وكان من جراء ذلك أن كانت طلائع البلبلة في الأخذ بهذه المقاييس والاتجاهات الفكرية الأدبية في فترة قصيرة من تاريخ نهضتها العربية الحديثة، وهو ما يغاير ما كان الغرب قد صنعه من الأخذ بهذه المقاييس والاتجاهات الفكرية والأدبية في تتابع وتدرج حسب نشأتها^(١).

لقد فرضت هذه المرجعيات المتباينة على النقد الأدبي في الأردن، ما فرضته على النقد العربي من تمحورات رؤيوية تجاه الممارسة النقدية الأدبية، إذ نجد الرفض، والتردد والقبول لهذه الممارسات الحديثة تشكل العملية النقدية، وتؤطرها في اتجاهات فكرية؛ يقول حاتم الصكر: "وفي الأردن، وهو ليس استثناء من حتمية التحديث، يتفاعل النقد الأدبي في شقيه النظري والتطبيقي مع المصدر المنهجي عبر حوار يثمر في النهاية ثلاث نتائج تغلب على الخطاب النقدي العربي كله هي:

١. الرفض التام لاعتماد المنهجيات الحديثة مصدراً معرفياً للنظرية النقدية العربية بحجة منشئها الغربي وهجنتها وتعارضها مع الواقع العربي.
٢. التردد بين قبول جزئي لهذه المنهجيات، وتشغيل كثير من مصطلحاتها ومفاهيمها وجهازها المعرفي والإجرائي بشكل انتقالي خجول لا يخفى اعتراضاته الجوهرية التي تعكس انقسام الوعي وحيرة الذات إزاء اختيار المنهج.

٣. القبول المتفاعل الذي يرى في هذه المنهجيات جزءاً من خبرة ومعرفة إنسانية مشتركة، شأن نظريات العلم الحديث والاقتصاد والسياسة وسواها من

(١) هاشم ياغي، القصّة القصيرة في فلسطين والأردن/مرجع سابق، ص ١٢٣.

ميادين الحياة مع تكيف الإجراءات وتوسيعها بما يلائم خصوصية النص الأدبي العربي لسانيا وإيقاعيا صياغيا"^(١).

يجد دارس النقد الأدبي في الأردن، في النصف الثاني من القرن العشرين، بروز الاتجاهات النقدية واضحا جليا في هذا النقد، بالرغم من وجود التداخل القوي بين هذه الاتجاهات لدى الناقد الواحد، ولكن بالرغم من ذلك فإننا نستطيع الوقوف على الملامح المنهجية المختلفة في هذا النقد.

لم يقف النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين عند الممارسات التطبيقية فقط، بل حاول أن يساهم في بيان النظرية الأدبية والنقدية وذلك عن طريق صياغة المبادئ والأفكار أو عن طريق الترجمة، إذ حاول النقاد في هذه الفترة استلهم النظريات والفلسفات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أثرت في توجيه النقد العالمي، ووضعوها في إطارها النقدي وقدموها للمتقرب العربي مادة نقدية منهجية.

ولعل من أوائل النقاد الذين حاولوا ذلك جاھدين والتزموه الدكتور محمود السمرة في جل كتبه حيث بدأ ذلك في كتابه "مقالات في النقد الأدبي" ١٩٥٩ وتابعه في كتابه الأخير "النقد الأدبي والإبداع في الشعر" ١٩٩٧، فقدم في هذا الكتاب القيم، حدود النقد الأدبي، ونظرية ليسنج في الشعر والنحت، وآراء في الإبداع الفني، والمنهج النفسي في النقد، والتحليل النفسي للإبداع الفني، والنقد الجديد.

ومن هؤلاء النقاد أيضا الدكتور هاشم ياغي في كتابه "القصة القصيرة في فلسطين والأردن" (١٨٥٠-١٩٦٥) ١٩٦٦، قدم الناقد في دراسته هذه نظرية نقدية تقوم على منهج الواقعية الاشتراكية، وخصص الفصل الرابع من الدراسة للمذاهب والمدارس الأدبية محاولا بيان أسس كل مدرسة وخصائصها ونقاط الالتقاء والاختلاف بينها. وكذلك كتابه - "حركة النقد الأدبي في فلسطين المحتلة ١٩٧٣" وكذلك كتابه "الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق" ١٩٨١، الذي ناقش فيه قضية

(١) أوراق ملتقى عمان الثقافي الثالث، ص ٥٧-٥٨.

الحدائث، والرؤية الشعرية وارتباط الشكل بالمضمون، وغيرها من النظريات النقدية، ثم كتابه "معاناة ومعايير من جمال ١٩٩٠".

ومن الكتب التي ساهمت في توضيح النظرية الأدبية والنقدية خاصة، كتاب الدكتور عبد الرحمن ياغي "أبعاد العملية الأدبية" إذ يمثل هذا الكتاب "تجربة نادرة في محاولة نقادنا الأردنيين لتأسيس تفكير نظري للكتابة النقدية"^(١)، حيث جاء الكتاب مساهمة في تبيان النظرية النقدية ومقوماتها، فتحدث عن الفن وضرورته وعن وعي المنتج ودوره، ودوائر العملية الأدبية حيث قسمها إلى بعد ذاتي وبعد اجتماعي وبعد إنساني حضاري.

ويأتي كتاب الدكتور كمال أبي ديب "جدلية الخفاء والتجلي" ١٩٧٩، مساهمة رائدة في المجال النظري والتطبيقي للمنهج البنيوي، فقد حاول الناقد أن يضع الصورة النظرية^(٢) للمنهج البنيوي في مقدمة كتابه مبينا طبيعة المنهج البنيوي وكيفية معانيته للوجود.

أما كتاب الدكتور نصرت عبد الرحمن "في النقد الحديث" ١٩٧٩، فهو دراسة للمذاهب النقدية الحديثة وأصولها الفكرية، وبيان المنطلقات المرجعية لكل منهج، إذ قسم النقد إلى واقعي ويشمل: الكلاسيكية الجديدة، والنقد التاريخي، والنقد الشكلي، والنقد المضموني وإلى مثالي، ويشمل: النقد الرومنطقي، والنقد الرمزي، والنقد التعبيري والنقد النفسي والموضوعي.

ومن المحاولات التطويرية الرائدة في النقد الأدبي في الأردن، كتاب د. حسين جمعة "قضايا الإبداع الفني" ١٩٨٣، إذ حاول الناقد التطوير للعملية الفنية من وجهة نظر الواقعية الاشتراكية، وذلك حول إشكالية الإبداع الفني، والإبداع والواقع، والتجريب ومفهومه، والبنيوية ومتولوجي علم الأدب، وغيرها من القضايا النقدية

(١) حركة النقد الأدبي في الأردن، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثالث، ص ٣٤.

(٢) انظر مقدمة الكتاب ٧-١٦ (يذكر أن د. كمال نفي المنحى النظري للكتاب ص ١٠، ثم عاد وأكد هذا المنحى ص ١١).

والفلسفية التي تؤسس للعملية الإبداعية الفنية، ثم مقدمة كتابه (نظرات في مستقبل الرواية ١٩٨١).

وقد ساهم الدكتور عبد القادر رباعي بمحاولاته النقدية المتقدمة في التطوير للنقد الأدبي على مساحة النقد في الأردن من خلال مؤلفاته ومنها كتابه "مقالات في الشعر ونقده" ١٩٨٦ إذ طرح قضية الحداثة في الشعر العربي ماضيا وحاضرا، والشعر في الواقع الاجتماعي في النقد، ثم الوظيفة الاجتماعية للشعر وغيرها، وهناك كتابه "في شكل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة" ١٩٩٨، إذ ينطلق الكتاب من "فكرة أن التفكير النقدي قابل للتطور والتجديد في كل الاتجاهات والمسارب العقلية"^(١) فتحدث عن الأدب بين جمال الفن ومنطق العلم، والبديع الشعري بين الصنعة والخيال.

وقدم الدكتور أحمد الزعبي في المجال التطويري في النقد مجموعة من المساهمات ذات الخصوصية المميزة منها "في الإيقاع الروائي" ١٩٨٦، التناص: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية: ١٩٩٣ و "النص الغائب: نظريا وتطبيقيا" ١٩٩٣، حيث قدم المفاهيم الخاصة بهذه القضايا النقدية وبين العلاقات بتميز واقتدار.

أما الدكتور إبراهيم سعايفن فله مساهمة جديدة بالتقدير العلمي والأكاديمي في هذا المجال وذلك في كتابه نظرية الأدب ومغامرة التجريب" ١٩٩٣، إذ يتكون الكتاب من قسمين نظري وتطبيقي على مدى جزأين شمل الرواية والقصة القصيرة والمسرح والشعر الحديث.

وقدم د.إبراهيم خليل كتاب "الأسلوبية ونظرية النص" ١٩٩٧ تحدث فيه عن النظر الأسلوبية في التراث النقدي العربي، والأسلوبية الغربية، ومن نحو الجملة إلى نحو النص.

(١) عبد القادر رباعي - في شكل الخطاب النقدي، مقاربات منهجية معاصرة، المقدمة ص ٨.

ولا ينسى الدارس في هذا المجال مساهمة د. بسام قطوس حول التفكير ومفهومه، وتعدد القراءات للنص الواحد حيث جاءت في فصلين الأول تنظيري والثاني تطبيقي، وذلك في كتابه "استراتيجيات القراءة - التأصيل الإجرائي" ١٩٩٨.

أما في مجال الترجمة فقد كانت المساهمات كثيرة ومن أشهرها ما ترجمه د. محمود السمر (القصة السيكولوجية) لليون أيدل، وهنري جيمس "ليون إيدل" و "روائع التراجيديا" لكليمنت بروكس" و "إيرنست همنغوي" لفيليب يونغ^(١). والكتاب الذي ترجمه محمد مضية بعنوان "البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني ١٩٨٦.

أما دكتور محمد عصفور فقد ترجم كتابين مهمين في النقد الأدبي هما "مفاهيم نقدية" لرينه ويلك ١٩٨٧ وكتاب "تشريح النقد" لنورث روب فراي ١٩٩١ وقام فخري صالح بترجمة "النقد والأيدولوجية" لتيري إجلتون ١٩٩٢، و "المبدأ الحوارى ميخائيل باختين" تزفيتان تودوروف، و "النقد والمجتمع" ١٩٩٥.

وبعد، فإن النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، نقد لا يختلف في إطاره العام عن النقد العربي الحديث في هذه الفترة وله في الوقت ذاته خصوصيته التي ترتبط بالواقع النقدي ضمن البيئة التي ظهر فيها ومثلها. ويؤكد الدارس أن هذا النقد كما قدم في الصفحات السابقة نقد جدير بالتقدير والتقييم بالرغم مما يوجه لهذا النقد من أصابع اتهام تنقص من دوره وفاعليته، ومن هذه الاتهامات أنه "ليس ثمة نقد أدبي في الأردن. وأن ما ينشر من نقد، يعوزه العمق، والمنهجية، كما يفتقر إلى الحيوية، والنشاط الذي يؤهله لمواكبة الأدب الإبداعي من شعر وقصة ومسرحية"^(٢)، وأن هذا النقد لا يتطور فهو من الخمسينات إلى الثمانينات يتشابه "ونحن نرى في صورة النقد، عند بداية الخمسينات ملامح تتشابه إلى حد ما مع صورته اليوم. فهل يعني ذلك أن النقد الأدبي لم يتطور تطوراً مؤثراً في صورته"^(٣).

(١) ثقافتنا في خمسين عاماً ص ٢٦٨.

(٢) إبراهيم خليل، في الأدب والنقد (دراسة)، ١٩٨٠، ص ١١-١٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ١١-١٢.

إن مثل هذه الأحكام تحمل في داخلها التناقض وعدم الموضوعية والبعد عن الواقع المعرفي لبداية أية ظاهرة وتشكلها، فكل ظاهرة في بدايتها لا بد لها من الهفوات والتناقضات في الوقت ذاته.

ومن الاتهامات التي وجهت للنقد الأدبي في الأردن ضعف المصطلح النقدي يقول د. صلاح جرار "والناظر في المصطلحات النقدية عند النقاد الأردنيين الناشئين يلاحظ أنها تتراوح بين مصطلح نقدي أجنبي ومصطلح مترجم ومصطلح عربي"^(١).

لعل هذه الميزة لا تخص النقد الأدبي في الأردن، بل تخص النقد الأدبي في العالم العربي جميعاً، إذ إن هذه الميزة، أسبابها المرجعيات المتباينة للنقد الأدبي العربي، يقول د. حسين جمعة: "أما حول المصطلح النقدي، فاعتقد أن اللغة ملك للجميع، وعلى اللغة أن تستوعب كل ما يطرح في العصر، فلا أدري إلى متى سنبقى أسرى المصطلحات القديمة، ويبدو أن أزمة النقد هي أزمة عامة وشاملة مثل بقية الأزمات السياسية والاقتصادية وهي في الأردن جزء من أزمة النقد في العالم العربي وأكاد أجزم أن هناك أيضاً أزمة في النقد العالمي"^(٢).

وحول الواقع العام للنقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين أرى أن قول د. محمد عصفور بمثله خير تمثيل إذ يضعه في أطر ثلاثة: "الأول: إن كان المقصود بالنقد الأدبي في الأردن يشمل الدراسات الأدبية الأكاديمية فلا أحسب أن هناك أزمة حقيقية، لأن الأكاديميين الأردنيين ينشرون بعضاً من أفضل الدراسات الأدبية، سواء محلياً في المجلات المتخصصة، أو عربياً أو حتى عالمياً

ثانياً: إن كان المقصود بالنقد الأدبي ما ينشر في المجلات الثقافية والصحافة المحلية فإن هناك أزمة حقيقية مردّها إلى أن المجلات الأدبية الأردنية لم ترق بعد

(١) وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الأول، الجامعة الأردنية، ص ٢٥٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٧٥.

إلى المستوى المطلوب، وهذه الناحية حريصة بأن تدرس لوحدها لتحري أسبابها ومحاولة علاجها.

ثالثاً: لا ينفصل الوضع الأدبي في الأردن عن الوضع الأدبي في العالم العربي، فالمجلة الأردنية الناجحة تصبح مجلة عربية ناجحة، والمجلة العربية الناجحة لا تنحصر أسماء كتابها في أبناء البلد الذي يصدرها، ولا ينحصر أثرها على مكان طباعتها، فنحن نقرأ لكتاب أردنيين في مجلات عربية^(١).

لعل ما يهدف إليه الدارس في هذا التمهيد المكثف حول شخصية النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، هو بيان البنية النقدية في إطارها العام في هذه الفترة؛ وترك الحديث المفصل عن معالجاتها القضايا النقدية من خلال الوقوف على مناهجها ومحاولة تصنيفها وتقييمها وهذا ما ستقدمه الدراسة في باقي فصولها.

٥٣٥١٢٩

(١) المصدر نفسه، ص ٢٦٩.

الفصل الأول المنهج التاريخي

البدوي المثلث (يعقوب العودات)

عيسى الناعوري

ناصر الدين الأسد

محمود السمرة

حسين عطوان

يوسف بكار

نصرت عبد الرحمن

حسني محمود

سمير قطامي

إبراهيم خليل

إبراهيم سعافين

خالد الكركي

خليل الشيخ

المنهج التاريخي

يعتمد المنهج التاريخي في تعامله مع العملية الأدبية (النص، المبدع، المتلقي) على فهمه هذه العملية على أنها "واقعة تاريخية" لها ظروفها، وأسبابها، وعلاقاتها مع المحيط الذي ولدت فيه، فلهذا المحيط دوره في تشكيلها وإظهارها. وتقوم هي في الوقت نفسه (الواقعة التاريخية/ العملية الأدبية) بدورها الدلالي بما تختزنه من تمثيل لهذه الظروف والأسباب، يقول لانسون: "والتاريخ الأدبي يحاول أن يصل إلى الوقائع العامة وأن يميز الوقائع الدالة، ثم يوضح العلاقة بين الوقائع العامة والوقائع الدالة، وإذن فمنهجنا هو في صميمه المنهج التاريخي"^(١).

من هنا فإن دراسة - العملية الأدبية - تتطرق في ثلاثة محاور:

الأول: النص (العمل الأدبي)، إذ إن هذا العمل له مفهومه المرتبط بالمتلقي والمبدع فيتم تعريف الأدب بقولهم: " يمكن تعريف الأدب بالنسبة إلى الجمهور، فالكتاب الأدبي هو ذلك الذي لا يقصد منه أي قارئ متخصص، ولا إلى تعليم أو منفعة خاصة، أو هو ذلك الذي يعدو ما قصد منه أولاً، إن كان قد قصد منه شيء مما ذكرت، ويخلد بعده فيقرأه جماهير من الناس لا تلتبس فيه غير التسلية أو الثقافة العقلية، ثم إن الكتاب الأدبي، يعرف على الخصوص بطبيعته الذاتية، هناك قصائد مقصورة بحكم فنياً على جمهور محدود جداً، ولن يتذوقها قط عدد كبير من الناس، فهل نخرجها من الأدب؟ وإمارة العمل الأدبي هي القصد منه، أو التأثير الفني، هو جمال الصياغة وسحرها، والمؤلفات الخاصة تصبح أدبية بفضل صياغتها، التي توسع من قوة فعلها وتمدّ منها، والأدب يتكون من كل المؤلفات التي لا يدرك معناها وتأثيرها كاملين إلا بالتحليل الفني لصياغتها"^(٢).

(١) لانسون وماييه، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة محمد مندور، ص ٢٦.

(٢) المصدر نفسه نفسه، ص ٢٩.

لعل هذا المفهوم للنص يقوم على العلاقات التي يبنّيها هذا النص مع المحيط المتمثل في المتلقي والظروف التي نشأ فيها بالإضافة إلى علاقته بالنصوص الأخرى، مع تأكيد ما يميّز هذا النص، وهو الجانب الفني، والجانب التحليلي، في حالة البحث عن إيجاد شخصية هذا النص وقراءته من خلال القيم، والعواطف، والأسلوب والحالات النفسية وغيرها. إذ يتم ذلك بعد معرفة نسبة النص، ونقائه من التغير، وتاريخه والمراحل التي مر بها وبيان معناه الحرفي، ثمّ بعد ذلك "يقام المعنى الأدبي للنص، أي يحدد ما فيه من قيم عقلية، وفنية، وتميّز لاستعمال الكاتب الشخصي للغة والحالات النفسية التي ينفرد بها من الصيغ العامة للإحساس والتفكير، كما يستخلص ما يرقد تحت التعبير العام المنطقي، من أفكار وصور وآراء أخلاقية، واجتماعية، وفلسفية ودينية، لم يشعر المؤلف بالحاجة إلى العبارة عنها"^(١).

إذن هذا المنهج يمكن القول فيه، إنه يحاول أن يعطي النص "شهادة في سيرة حياته"، يسجل فيها وقائع خلقه وتطوره الخاص به وتميزه من خلال البحث عن علاقاته التي أقامها وقيّمها مع الآخر المتمثل في الأعمال الأدبية الأخرى والجوانب الحياتية المختلفة: الاجتماعية، والسياسية، والعقلية، وغيرها، بالإضافة إلى حركة الأفكار في السياق الزماني، والمكاني، الذي يخصّه. يقول لانسون: "إن عملياتنا الأساسية تتلخص في معرفة النصوص الأدبية ومقارنتها ببعضها ببعض لتمييز الفردي من الجماعي، والأصيل من التقليدي، وجمعها في أنواع ومدارس وحركات، ثمّ نجد العلاقة بين هذه المجموعات، وبين الحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية"^(٢).

أما الجانب الفني والتحليلي لهذه الواقعة / النص فلا يهملها هذا المنهج ويرى أن جانب الصياغة بجمالها وسحرها هي التي تميز النص الأدبي من غيره وتوسع من قوة فاعلية هذا النص وخصوصيته التي تكمن في حاجته الدائمة إلى التحليل والتفسير.

(١) المصدر نفسه، ص ٥٥-٥٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥١-٥٢.

المحور الثاني الذي يدرسه المنهج التاريخي في العملية الأدبية هو "المبدع"، إذ يطلق عليه "العبقريّة"، فينظر إلى هذه العبقريّة في أصالتها، وفردانيّتها، في الوقت الذي تمثل فيه الحسّ الجماعي، وظروف النشأة وشرط الوجود، "قالحسّ التاريخي - وهو حسّ الفروق- يجعلهم أمعن في التاريخ من كل المؤرخين، فالفروق التي يتلمسها المؤرخ، بين الوقائع العامة، يمعنون هم فيتلمسونها بين الأفراد، فهم يسعون إلى تحديد أصالة الأفراد، أي الظواهر الفرديّة التي لا شبيه لها ولا تحديد"^(١).

لكن هذه الأصالة تعود إلى علاقة الخاص بالعام، إنها نتاج لبيئتها وتعبير عن العنصر الجماعي في الابداع، من هنا فلا بدّ لهذه العبقريّة من مصادر أعطتها هذه الخصوصية، وهذا التميّز. يقول لانسون: "ثمّ إن الخصائص التي تميّز العبقريّة الفرديّة، ليست أجمل ما في تلك العبقريّة وأعظمه لذاتها، بل لأنّها تشمل في حناياها، الحياة الجماعيّة لعصر، أو هيئة ترمز لها، أي تمثّلها، ومن ثمّ وجب علينا أن نحاول معرفة كلّ تلك الإنسانيّة، التي أفصحت عن نفسها خلال كبار الكتاب، كل تلك التضاريس الفكرية، أو العاطفيّة الإنسانيّة أو القوميّة التي يرشدوننا إلى اتجاهاتها وقممها"^(٢).

لعلّ هذا يقودنا إلى المحور الثالث، الذي يعتمد هذا المنهج في تعامله مع العملية الأدبيّة، وهو محور "المتلقي"، أو الأثر الذي يتركه النصّ/ العمل الأدبي، إذ يعدّ هذا الأثر جانباً من جوانب الدراسة المتكاملة لهذا العمل، فيحاول أصحاب هذا المنهج الأخذ بهذا الجانب كمظهر من مظاهر "الواقعيّة الأدبيّة" بتعريف الأدب على أنه "ما يحصرنا في التأثيريّة"^(٣).

وبناء على هذا المفهوم فإن جزءاً من حياة المؤلّف تمثّل المتلقي والأثر الذي تركه هذا المؤلّف، فالنجاح أو الفشل الذي حققه المؤلّف في نفوس الجمهور، هو "دالة تاريخيّة" على طبيعة هذا العمل وسيورته، إذ يلجأ أصحاب هذا المنهج، إلى تتبّع

(١) المصدر نفسه، ص ٣٢-٣٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٥.

حياة هذه الدالة فتسجل فهارسها، وطبعاتها، ونسبة انتشارها، والطبقات التي تلقتها، والخصومات التي أثارها، والمناقشات التي سببتها، والرواسب التي خلفتها، في النفوس وبالتالي الأثر الذي تركته في الزمن واللحظة التاريخية التي وجدت فيها، يعدّها " واقعة تاريخية" انعكست في محيط تلقاها، وهذا المحيط هو المتلقي أو الهيئة الاجتماعية يقول لانسون: "ثمّ أنه، لا يكفي أن نبين العلاقة العامة بين الأدب والهيئة الاجتماعية، فنحن، لا نقنع بأن نرى صورة أو مرآة، بل نريد أن نعرف الأثر، والاستجابة المتبادلين بينهما: أيهما يسبق، وأيها يتبع، وفي أي حين يقدم أحدهما النموذج ويتبعه الآخر"^(١).

يتضح من خلال ذلك، أن أصحاب المنهج التاريخي درسوا العملية الأدبية " بمحاورها الثلاثة، ضمن الإطار الزمني، والمكاني الخاص بها، وبالنظر إليها كوثيقة تختزن الظاهرة السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية الخاصة بتاريخها، وبالتالي فهي "ذاكرة" يقول لانسون: "نحن بلا ريب، نتناول كمؤرخين كمية كبيرة من الوثائق، محفوظة ومطبوعة، ليست لها قيمة إلا كوثائق لكنها - كوثائق - نستخدمها للإحاطة بالمؤلفات الأدبية موضوع دراستنا المباشر، وإلقاء الضوء عليها"^(٢).

ولكن رغم هذا النزوع نحو " الوثائقية"، ومحاولة تجريد الناقد من ذاتيته، فإن الاعتراف بهذه الذاتية يظهر جلياً في هذا المنهج، لكن هناك محاولات لتحديدها، وتقنينها وضبطها، فهم يعترفون بالنقد التأثيري، ويرون أنه لا يمكن للناقد، أن يتجرد من التأثير واستخدام الذوق، فهم لا يريدون أن يلغوا أنواع النقد الأدبي ومناهجه الأخرى، ولكن يريدون أن يأخذوا بالنقد إلى جانب العلمية، والموضوعية، يقول لانسون: "هذا، ونحن، لا نريد أن نمحو أي نوع من أنواع النقد الأدبي، فالنقد التأثيري Critique impressionistic نقد مشروع لا غبار عليه، ما ظلّ في حدود مدلوله، ولكن موضع الخطر، هو أنه لا يقف فقط عند تلك الحدود"^(٣)، وكما هو النقد التأثيري،

(١) المصدر نفسه، ٦١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٣.

كذلك النقد التقريري Critique dogmatique، حيث لا يضمنون له سوءاً وهو عندهم وثيقة إذ يشير هذا النقد إلى الحكم التقريري على كتاب أدبي إلى مظهر الأثر الشخصي أو الجماعي الذي تركه هذا الكتاب، فيتخذ أصحاب هذا المنهج (التاريخي) هذا الأثر مصدراً من مصادر تاريخ ذلك الكتاب^(١).

لقد أولى أصحاب هذا المنهج " الذوق " عنايةً كبيرة، لكن هذه العناية ليست عناية استخدام وتوظيف، بل عناية حذر وترقب، فحاولوا أن يضعوا هذا العنصر النقدي المهم في إطار موضوعي، والعمل على التحكم به، وضبطه، والفصل بينه وبين المعرفة الموضوعية، يقول لانسون: "منهجنا كلّهُ، كما قلّت، يقوم على الفصل بين التأثير الشخصي والمعرفة الموضوعية التي تحدّ من ذلك التأثير، وتراجعته وتفسّره لصالحها"^(٢)، ويقسم الذوق قسمين: "يجب أن يكون لنا في الأدب وفي الفن ذوقان: ذوق شخصي يتخير المتع، والكتب، واللوحات التي نحيط بها أنفسنا، وذوق تاريخي نستخدمه في دراستنا، وهو ما يمكن أن نعرّفه بأنه (فن تميز الأساليب) وتذوق كل مؤلّف في أسلوبه بنسبة ما في ذلك الأسلوب من كمال"^(٣).

بعد هذا، يرى الدارس أن المنهج التاريخي هو ذلك المنهج الذي يأخذ في دراسته العمل الأدبي الإطار الزماني والمكاني لذلك العمل، متتبعاً وثائقه هذا العمل، قارناً دلائله ووثائقه في هذا الإطار الخاص به من ظرف ومبدع، ومثّق، ويقيم استنتاجه وتقييمه هذا العمل عبر البحث في مؤثرات هذا الإطار وانعكاساته في هذا العمل.

لكن، يمكن أن يظهر اعتراض على هذا المنهج، يتمثل في أنه ما يمكن تسميته "بتاريخ الأدب"، ويرى الدارس أن هذا الاعتراض واهٍ، لأن التداخل بين المنهج التاريخي، وتاريخ الأدب "كبير"، بل هما في نظر لانسون شيء واحد "والتاريخ الأدبي يحاول أن يصل إلى الوقائع العامة وأن يميّز الوقائع الدالة، وإذن فمنهجنا: هو

(١) المصدر نفسه، ص ٢٤-٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٤-٤٥.

في صميمه المنهج التاريخي^(١)، وكذلك فإن ما يدعم هذا الرأي ويقويه قول رينيه ويلك: "أما البحث الأدبي الحقيقي، فلا تعنيه الحقائق الميتة، بل تعنيه الخصائص والقيم، ولهذا انعدم الفرق بين التاريخ الأدبي والنقد الأدبي، إذ إن أبسط مشكلة من مشكلات التاريخ الأدبي تتطلب تحكيم العقل، فمجرد القول إن "راسين" أثر على فولتير أو أن "هيردر" أثر على "غوته" يتطلب حتى يكون ذا معنى إماما بخصائص "راسين" و"فولتير" و"هيردر" و"غوته"، ومن ثم بالسباق التاريخي الذي ينتمون إليه، وهذه عملية لا تنتهي من الموازنات والمقارنات والتحليلات والتميزات التي هي نقدية في جوهرها، لم يكتب تاريخ أدبي سابق (بدون) اعتماد مبدأ من مبادئ الاختيار، و(بدون) القيام بمحاولة لوصف الخصائص وللتقويم، ومؤرخو الأدب الذين ينكرون أهمية النقد، هم نقاد دون علمهم، ولو أنهم نقاد يكتفون بتريد ما قاله غيرهم، وبترديد المعايير المتوارثة عن مكانة الكتاب وشهرته، إذ لا يمكن تحليل العمل الفني أو وصفه أو تقويمه (بدون) اللجوء إلى المبادئ النقدية مهما بلغ غورها في عالم اللاوعي ومهما بلغ من غموض صياغتها^(٢).

والآن، ما مدى وجود هذا المنهج في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين موضوع الدراسة؟ لعل الاطلاع والدراسة المتأنية للنقد الأدبي في الأردن، في هذه الفترة يبينان أن هذا المنهج كان له الدور الأكبر بين المناهج النقدية الأخرى، إذ يرى الدارس: أن سبب ذلك يعود إلى أن النقاد في الأردن، الذين انتهجوا هذا النهج تأثروا فيه بمن تتلمذوا عليهم في الجامعات العربية خاصة المصرية منها، إذ إن هذا المنهج كان انتقاله إلى ساحة النقد العربي، عن طريق الطلبة العرب الذين درسوا في فرنسا في "السوريون" إذ كان لانسون - الذي ينظر إليه كمؤسس لهذا المنهج - مدرسا في هذه الجامعة، وتلمذ على يديه مجموعة

(١) المصدر نفسه، ص ٢٦،

- يوهان جوتفرد هيردر، (١٧٤٤-١٨٠٣)، ناقد وباحث ألماني، عاصر جوته وأثر كل منهما على الآخر، انظر ضرورة الفن" آرنست فيشر ترجمة أسعد حليم، ص ٣١.

(٢) رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، ص ٣٧١.

من الطلبة العرب منهم "أحمد ضيف، وطه حسين"^(١) وتتلّمذ على هؤلاء تلاميذ مثل: "زكي مبارك، ومحمد مندور، وسامي الدهان، وسهير القلماوي، وجودت الركابي، وعلي جواد الطاهر، وغيرهم وتتلّمذ على تلاميذه أو تلاميذ تلاميذه، مجموعة كبيرة جدا مثل شكري فيصل، وناصر الدين الأسد، ومحمد يوسف نجم، وعبد المحسن طه بدر، وتلا هذه المجموعة جيل كبير من الدارسين العرب المعاصرين في كل البلدان العربية"^(٢).

وبالإضافة إلى التأثير فإن طبيعة هذا المنهج توحى بالسهولة وبالتالي فإنه يغري بالركوب، فيكاد يكون ركوبه تلقائياً، وهذه الحال تصدق على من كتب ضمن هذا المنهج في النقد العربي كافة مع التمايز في مقدرة التطبيق لمبادئه وشروطه، فالبعض حاول أن يأخذ بتلابيب المنهج ويطبقه بجزئياته^(٣) بل ينظر له، والبعض الآخر ظهرت لديه ملامح هذا المنهج المتمثلة في استخدام الإطار الزماني، أو المكاني، أو حياة المبدع، أو غير ذلك من أسس هذا المنهج "وصار المنهج التاريخي -بوعي أو غير وعي- المنهج السائد في اعداد الرسائل الجامعية، تحت أسماء مختلفة، فمرة يسمى المنهج العلمي، ومرة التحليلي النقدي، ومرة التكاملي، وغير ذلك من المصطلحات التي تختلف في معناها المعجمي، إلا أنها لا تختلف كثيراً في مضمونها العلمي، وبذلك صار العرب من "غلاة" اللانسونية من حيث لا يدرون"^(٤).

وبعد فإن هذا الفصل من الدراسة سيعرض للنقاد الذين استخدموا المنهج التاريخي في النقد الأدبي في الأردن خلال النصف الثاني من القرن العشرين، ويحاول الوقوف على تطبيقاتهم لهذا المنهج في دراساتهم النقدية.

(١) عبد المجيد حنون/ اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، ص ٥٨.

(٢) عبد المجيد حنون/ اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، ص ٥٨.

(٣) مثل أحمد ضيف، طه حسين، محمد مندور، انظر كتاب اللانسونية، مرجع سابق.

(٤) المصدر نفسه، ص ٩٥.

يعقوب العودات (البدوي المثلث)

يمكن القول إن يعقوب العودات (البدوي المثلث) من أوائل النقاد في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين. الذين اتبعوا في دراستهم الأدب، الاتجاه التاريخي، ومؤلفاته التي عملت على رصد الحركة الأدبية في أماكن مختلفة، ومحاولته الكتابة عن حياة هذا الابداع، وحياة أصحابه، والظروف التي أحاطت بهذا الابداع، وانتجته، تعكس مدى إيمان البدوي المثلث بأثر البيئة وظروفها في هذا الابداع، والباحث في كتابات (البدوي المثلث)، النقدية لا يجد عنفا في الوصول إلى رصد ملامح المنهج التاريخي في هذا النقد. هذا المنهج الذي يؤكد في إطاره العام سيرة المبدع والنص، والأثر الذي تركته العملية الأدبية بإجمالها في المجتمع الذي ظهرت فيه.

إن التركيز على الإطار الزماني والمكاني لهذه الأعمال والميل إلى الوثائقية والتعليق المبسر على النص، دون التعمق في مدلولات النص، وتراكيبه، وكلماته، والابتعاد عن ربط الظواهر الابداعية بجوانب الواقع المتشابك والمعقد، وعدم التركيز على الجوانب الاسلوبية أو الجمالية في هذه النصوص، كلها مميزات للمنهج التاريخي عند العودات، مع العلم أن هذا المنهج لا يهمل هذه الجوانب، بل ينظر إليها، كنتائج واقعة فيما هو أدبي، أي هي صفات للأدب بمجمله.

إن الثقافة التي تميل إلى متابعة التاريخ والأحداث، والبحث عن الحقائق هي التي غلفت إنتاج "البدوي المثلث" في شتى المجالات وخاصة التاريخية منها، فأول كتاب كان قد ألفه البدوي المثلث هو "إسلام نابليون ١٩٣٧م"^(١). وهو كما يلاحظ كتاب في التاريخ، ثم وضع كتابا آخر هو "القافلة المنسية-١٩٤١" ^(٢)، وهو أيضا كتاب في التراجم التاريخية تعرض فيه لحياة الشخصيات التي ظهرت في الأردن من "موسى بن نصير" إلى نجيب السعد ، ولعل هذه المرجعية التاريخية، التي انطلق منها البدوي

(١) البدوي المثلث، إسلام نابليون، يقع في ٦٩ صفحة، شرق الأردن، دون تاريخ.

(٢) البدوي المثلث، القافلة المنسية، من أعلام الأردن، الطبعة الأولى ١٩٤١، تتكون من ١٠٣ صفحات، والطبعة الثانية / الدار العربية للتوزيع والنشر عمان، ١٩٨٥، ١٣٦ صفحة.

الملثم أعطته الإطار العام لمنهجه في الكتابة النقدية وجعلته منبهاً في بحثه عن الظاهرة، في جوانب البيئة والظروف والحقائق التي تخص هذه الظواهر.

ومن هنا فقد أخذ البدوي الملثم يكتب الظاهرة الأدبية في سيرتها التاريخية، ومكوناتها الواقعية، باحثاً في الوثائق والنصوص، معتبراً أن الإبداع نتيجة للبيئة والتاريخ، ولكن كيف تجلت ملامح هذا المنهج في كتابات يعقوب العودات النقدية؟.

في عام ١٩٥٦ أصدر البدوي الملثم كتاباً بعنوان "الناطقون بالضاد في أمريكا الجنوبية" إذ لم يضع هذا المؤلف من أجل الدراسة النقدية الخالصة، بل كان الهدف الرئيس التاريخ لحياة الأدب العربي في المهجر، ولكن التاريخ للأدب لا يخرج من دائرة النقد لما يحتويه من تبويب وتصنيف وتقييم فهذه الممارسات مما يشتمله النقد بل هي جوهره في هذا المنهج.

هذا الكتاب شمل إلى جانب تأريخ الأدب، تأريخ ظواهر الحياة الأخرى، من تجارية وسياسية، وثقافية، وجاء الأدب بشكل جانبا كبيرا من هذه الحياة، إذ تتبع البدوي الملثم سيرة هذا الإبداع، ومبدعيه، فخصص باباً في هذا الكتاب عنوانه (الأدب العربي في الأندلس الجديد)، بين خلاله أن هذا الأدب أبدعته البيئة، والظروف الجديدة التي عاشها هؤلاء المبدعون فيقول في تفسير هذه الظاهرة الأدبية: "نأى هؤلاء الأدباء عن ربوع العربية، فانطلق مجال الفكر أمامهم، حراً من تقاليد الأقوام الناطقة بيا، وألما بالإسبانية والبرتغالية، وغيرها من لغات الأمم الحية فانجلى أمامهم آداب غنية، بما فيها من فن، وحكمة، وجمال، وترسبت من تلك الآداب أساليب جديدة إلى أساليبهم، وأوحت إليهم نفوسهم في محيطهم الجديد معاني ومقاييس ومبادئ جديدة، امتزجت في بوتقة نفوسهم الشرقية الحساسة الفنية وارثاً بحب الحكمة والجمال فصاروا ينظرون إلى الحياة نظرة أوسع أفقا من نظرتنا في الشرق إن لم تكن أعمق منها، واقتضى ذلك رأياً جديداً في الأدب يحسن بنا أن ننظر إليه بعين الرؤية والاعتبار، لأنه نما بينهم نمواً ولم يضعوه وضعاً وتحكماً"^(١).

(١) البدوي الملثم / يعقوب العودات، الناطقون بالضاد في أمريكا الجنوبية ج١، ص ٢٦٥.

إن الدارس يرى في هذا التفسير لظاهرة الأدب الجديد في المهجر عن طريق ربط هذا الابداع بالتحولات الجديدة والظروف المستجدة أولى مقومات المنهج التاريخي في النقد، وهو "دور البيئة" في إنتاج الإبداع وتوجيهها لشكل هذا الابداع وطبيعته.

وبعد أن يضع البدوي الملثم هذا الأدب في إطاره البيئي، فإنه يتتبع حياة هذا الأدب من خلال الروابط الأدبية التي شكلت للعناية بهذا الابداع، فيتحدث عن الرابطة القلمية في المهجر الشمالي، والعصبة الأندلسية في المهجر الجنوبي منذ أن كانت فكرة، حتى أصبحت حقيقة واقعة، إذ يقوم بدراسة هؤلاء بالتفصيل يقول، "وفي الفصول التالية التي نضعها بين يديك قسماً حديثاً عن الأدب العربي في (الأندلس الجديدة) إلى قسمين، قصرنا الأول على الشعراء، والثاني على (الكتاب) الذين أتيح لنا لقاءهم والتحدث إليه، والوقوف على أثارهم إبان الزيارة التي قمنا بها إلى ربوع الأندلس الجديدة"^(١).

لعل هذا القول يشير إلى الهدف والمنهج الذي يتبعه البدوي الملثم في حديثه عن الأدب العربي في المهجر - فهو مصنف، ومبوب، لأنواع هذا الأدب وأصحابه. متتبعا حياتهم في كل ما يعرفه عنهم، من أخبار ومعلومات تؤثق حياتهم.

وكعادة أصحاب المنهج التاريخي في قراءتهم النصوص الإبداعية، إذ يركزون على حياة النص، والتعليق المتبشر على جماليته الفنية، فإن البدوي الملثم، يقدم قراءته لشعر المهجر عبر هذه الطريقة فيقول مثلاً في قراءته ديوان "الأحلام" "شفيق المعلوف"، كان ديوان (الأحلام) باكورة كما نظم (شفيق) وفيه صورة جديدة ومبتكرات تشعر بأنك لم تطالع ما يضارعها، وإن وراء ذلك نفساً حساسة، وقريحة

* هناك مؤلفات للعودات سبقت هذا الكتاب لكنها غير مشمولة بالدراسة، ورغم ذلك فإن منهجها لا يخرج على منهج الكتب التي ستعرضها الدراسة وهو المنهج التاريخي وهذه المؤلفات هي:

الناطقون بالضاد في أمريكا الشمالية ١٩٤٦م.

شاعر الطيارة - فوزي المعلوف - ١٩٤٨.

ديك الجن الحمصي ١٩٤٨.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٧٢.

مولدة، تستعرض هذه المدهشات. وقد اختار لها (شفيق) المتقارب من البحور وجعل أجزاءها (قطعات) وهي السبعة من الأبيات، فجاءت خفيفة، لبقة مصقولة، فيها اللذة وفيها الجديد^(١)، إن هذه القراءة كما يلاحظ تركز على الشكل دون تحليل وتفسير يستند إلى الرؤية الواضحة.

في عام ١٩٥٧ أصدر (البدوي المثلث) كتابه الغواني في شعر إبراهيم طوقان. إذا يحاول أن يتتبع حياة إبراهيم طوقان العاطفية وعلاقاته الغرامية من خلال التركيز على العوامل البيئية والظروف المحيطة بالمبدع من أجل الوصول إلى أسباب تشيبيه، وبالتالي طبيعة غزله وإبداعه في هذا المجال. وهذا فيما يرى الدارس أولى مميزات المنهج التاريخي في اعتماده مراحل حياة المبدع، والنص معاً، وعلاقات هذا النص مع النصوص الأخرى، يعد النص واقعة تاريخية تختزن الدلائل ومحاولات التفسير يقول يعقوب العودات (البدوي المثلث): "في مجالسنا الخاصة كان إبراهيم يتحدث حديث الزهو والاعتزاز عن معاركة الدامية الحمراء ... وكأنه عامدا متعمداً قد تأسى خطي "عمر بن أبي ربيعة" (...) وإذا كانت الحجاز مهد غزل "عمر" فبيروت وبحرها والجامعة الأمريكية مهد غزل "إبراهيم" ومبعث تشيبيه، ومن حق القارئ أن يتساءل: متى كان عهد إبراهيم بالغزل؟ جواباً عن هذا التساؤل علينا أن نجيب بلمحة عن بيئة إبراهيم أولاً فمراحل دراسته ثانياً لنلم بأطراف الموضوع مشهداً مشهداً"^(٢).

لعل هذا التحديد لطبيعة الدراسة التي يقوم بها "البدوي المثلث" للجانب الغزلي في شعر إبراهيم طوقان هو تأكيد لمنهجية "البدوي المثلث" التاريخية بعد هذين السببين "البيئة" ومراحل الدراسة، هما المكونان الرئيسان لعبقرية ونبوغ إبراهيم طوقان، بالإضافة إلى محاولته تحديد بداية عهد إبراهيم طوقان بهذا اللون من الشعر ومن أجل ذلك يأخذ البدوي المثلث بتوثيق بيئة إبراهيم طوقان تحت عنوان: بيئة إبراهيم" فيقول:

(١) المصدر نفسه، ص ٢٩١.

(٢) يعقوب العودات (البدوي المثلث)، الغواني في شعر إبراهيم طوقان، ص ١٦-١٩.

"ولد في (نابلس)، وقضى شطرا يسيرا من حياته في مدينة محافظة، بل موغلة في المحافظة، ولذلك كانت البيئة الاجتماعية فيها مغلقة، تفرض على أهلها قيودا لا تفرض عادة على أهل البيئات المطلقّة، وأبرز خصائص البيئات المغلقة أن لأهلها فضولا شديدا في تسقط بعضهم لأخبار بعض، ولانتقاد بعضهم بعضا على أسير الأمور وعلى أقل السلوك شذوذا عن مألوف العامة، ومثل هذه البيئات لا توافق أصحاب العبقريات، ثم هي مغلقة أيضا للحياة العادية المألوفة، كان إبراهيم يقول لي: "ما أشد الحياة في نابلس، إن الإنسان لا يكاد يعمل في نابلس شيئا حتى يعرف به كل إنسان!"^(١).

لعل هذا الوقوف عند تحديد بيان مفهوم البيئة المغلقة ومميزاتها المتمثلة في إحكام القبضة على حرية الإنسان وتصرفاته الذاتية، ومحاولة بيان العلاقات داخل هذه البيئة هو أكبر دليل على إيمان البدوي الملثم بأثر هذه البيئة على الإبداع، ويمكن للدارس أن يرى تأثيره الواضح بما كان يعرفه ويتقنه من مطالعته عن رأي "تين" في أثر "البيئة" و"العرق" و"الجنس" في الإبداع يقول: "ذهب الفيلسوف الفرنسي (Taine) إلى القول: "إن قيمة الإنسان من قيمة البيئة التي يعيش فيها!" بل ذهب إلى إرجاع كل عمل أدبي أو فني إلى عناصر ثلاثة هي: (العرق)، و(البيئة)، و(الزمن)"^(٢).

وبعد الحديث عن بيئة إبراهيم بيئة الولادة والنشأة يتحدث عن بيئة الدراسة والعلاقات مع أفراد هذه البيئة فيتتبع دراسته الابتدائية في "المدرسة الرشادية" في نابلس ثم انتقله إلى القدس ودرسته في "مدرسة المطران" الإنجليزية لإكمال دراسته الثانوية ١٩٢٣ يقول: "في هذا المعهد الداخلي عاش إبراهيم، عيشة بعيدة عن "كوبيد" وسهامه وكأنني بطراوة عوده أولا وبالجو المدرسي المحافظ ثانيا، قد حالا دون تعرفه بظبيات القدس"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٢) البدوي الملثم، عرار شار الأردن، ص ٢١. وانظر، البدوي الملثم، البستاني والياذه هوميروس، ص ١٧.

(٣) البدوي الملثم، الغواني في شعر إبراهيم طوقان، ص ٢٠.

تعليقات عامة حول هذه النصوص تتلاءم وثقافة البدوي الملائم النقدية، ويرى الباحث أنها ثقافة تنقّر إلى الموقف الفني السليم من النص وقيمته الجمالية أو المضمونية العميقة، وتكاد هذه النظرة تتسرب على جل نقد البدوي الملائم الذي يمكن وصفه بأنه نقد يتسلح بالإطار التاريخي المجرد. وتتبع مراحل الحياة بعيداً عن الربط المقصود بين العلاقات الداخلية أو الخارجية للنص، ما عدا علاقة المناسبة، وللتدليل على ما يذهب إليه الباحث نرى بعض هذه النماذج وهي قليل من كثير لا يتسع المجال لذكرها جميعاً. يقول تحت عنوان "من بواكير غزله"

"كان إبراهيم طوقان يسكن في الجامعة الأمريكية، وغرفته تطل على مدخل الجامعة الرئيسي، وكانت الفتيات يسكن خارج الجامعة، وفي كل صباح كان إبراهيم يترقب من شباك غرفته (فتاة أحلامه) ووصف هذا المشهد الرائع في قصيدته (بكوري عند شباكي) التي نشرتها (الأحرار المصورة) عام ١٩٢٩ وتناقلتها الصحف الأدبية في العالم العربي:

بكوري عند شباكي	لأنشق طيب رياك
ولا سلوى سوى نجوى	أسر بها لمغناك
أسرح به طرفاً	أمنيه بمـرآك
وطرفاً من قرار الدار	موعوداً بلقيـاك
تمر علي ساعات	أشيعها بذكـراك ^(١)

وتستمر القصيدة حتى تصل إلى عشرين بيتاً، ولكن لنر كيف كان نقد البدوي الملائم لهذه القصيدة، إذا كان نقداً يقوم على تسجيل الأحداث المتعلقة بها، بعيداً عن مواجهة النص ومحاولة قراءته قراءة تحليلية تبحث في مادة النص وعلاقاته اللغوية ومضامينه الخاصة، يقول: "وحالما نشرت هذه القصيدة في (الأحرار المصورة) أخذت العيون في التغامز والأصابع في الإيماء مشيرة إلى (الفتاة) أوحى بهذه القصيدة وكان من جرأة البعض أن حمل عدد (الأحرار المصورة) إلى (م.ص) مشيراً إلى

(١) المصدر نفسه، ص ٣٣-٣٤.

القصيدة ببسمة خبيثة فثارت ثائرتها لكنها أثرت السكوت خشية التشهير ولاذت بالصبر ... ومن يدري فلعلها كانت سريرتها مغتبطة بهذا الذي وقع من شأنها ولفقت إليها الأنظار^(١).

وهذا نموذج آخر من هذه النماذج يقول: "وفي عام ١٩٢٨ عاود إبراهيم إلى (م.ص) فنظم على لسانها قصيدة تخاطب فيها (إبراهيم) بعنوان (الحبيب الذاهل) ويرف كل حرف من حروفها وكل كلمة من كلماتها بأمانتي محبوبته التي هي أمانية وبأحلامها التي هي أحلامه ورؤاه! وهذه القصيدة تصور هيام الشاعر بغادة (كفركنه) التي خلف حبها في قلبه جمرات حامية وجراحات دامية وأكبت إبراهيم إلى قبره.

قم حبيبي وأطفئ المصباحا	قد أباح الهوى لنا ما أباحا
حبذا الاعتناق إن كانت الظلمة	سترا من دونه ووشاحا
تحبس العين عن ملذة مرآة	ولكن تسرح الأرواحا
قم حبيبي وأطفئ المصباحا ^(٢) .	

وتستمر هذه القصيدة حتى تصل أبياتها إلى خمسة عشر بيتاً.

بهذه الملامح التاريخية التوثيقية حاول يعقوب العودات أن يدرس الغواني في شعر إبراهيم طوقان إذا يكتمل الكتاب في الأسلوب ذاته والتعليقات المتشابهة حول القصائد ومناسباتها.

في عام ١٩٥٨ أصدر كتابه "عرار شاعر الأردن" إذ لا يندفیه عن أسلوبه النقدي القائم على التاريخية وربط الابداع بالأحداث الموازية والبيئة المنتجة معتمدا البيئة والظروف السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية في تفسيره للنص أو التعليق عليه، وتكاد العبارات النقدية تتكرر لديه في مواضع مختلفة من دراساته يقول في تقديمه كتاب "عرار شاعر الأردن": "وفي هذه الفصول التي ألقياها بين يديك

(١) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٨.

تناولت حياة عرار مشهدا مشهدا ... كما عرفته طيلة سبع وعشرين سنة، دون تقديم أو تأخير كفصول السنة الأربعة يعقب بعضها بعضا^(١).

لعل هذا التقديم يجلو ما سيبعده البدوي المثلث في منهجه النقدي في هذا الكتاب وهو كما يرى الدارس تأكيد لما اتبعه في دراساته التي تم عرضها، إذ يوظف هذه الدراسة بإطارها الزماني والمكاني بما يشتمله هذا التأطير من مكونات، فيقول: "وأخيرا تروي هذه الفصول قصة شجيرة الجرس دامية المقاطع، ورجائي أن أكون قد صورت فيها ما انتاب حياة شاعرنا من هم، وغم، وتشريد، وتكيد، وهي (قصة) كل حر أبي يمقت الجور ويتحدى الطغيان"^(٢).

إن هذا التحويل للأحداث إلى مجرى القصة ما هو إلا أسلوب تاريخي في تقديم الظاهرة ضمن إطارها الزماني والمكاني وربطها في أسبابها ومسبباتها.

لقد بنى يعقوب العودات (البدوي المثلث) كتابة "عرار شاعر الأردن" بناء تاريخيا خالصا، إذ جعل أول الكتاب يبدأ بأول لقاء بين المؤلف والشاعر، وكان ذلك عام ١٩٢٢ في مدينة الكرك، وبعد تحديد هذا اللقاء يأخذ المؤلف في سرد محطات حياة مصطفى وهبي التل متتبعا للطريقة ذاتها التي اتبعها في حديثه عن "الغواني في شعر إبراهيم طوقان" كما مر بنا، فبدأ بالحديث عن بيئة مصطفى وهبي التل وعناصر هذه البيئة المتمثلة في والده، والدته، وزواجهما، ومولد الشاعر، ومراحل تعليمه منطلقا في ذلك من إيمانه بدور هذه المكونات (البيئية) في الإبداع والفن يقول تحت عنوان "بيئة الشاعر": "عند الحديث عن عرار وأدبه علي أن أصطحب القارئ إلى نزهة مائة قصيرة المدى استهلها ببيئة عرار وطفولته وما تلاها، من صراع مرير، وكفاح متواصل، لم تلتن خلالهما قناته، أو تلتن عزماته، أمام خششة القيد، ورهبة النفس، ومرارة الاضطهاد والإبعاد!

(١) البدوي المثلث - عرار شاعر الأردن - ص ١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩.

أشارت الأدبية الفرنسية الشهيرة (جورج صاند)، في أحد كتبها إلى أبيها وأما بهذه العبارة "الوراثة تلون الشخصية إلى حد بعيد، فإذا شاء قرائي أن يفهموني فليعرفوا شيئاً عن أبي وأمي!" وذهب الفيلسوف الفرنسي (Taine) إلى القول: إن قيمة الإنسان من قيمة البيئة التي يعيش فيها" بل ذهب إلى ارجاع كل عمل أدبي أو فني إلى عناصر ثلاثة هي (العرق) و (البيئة) و (الزمن)" وحرري بنا ونحن ماضون في الحديث عن (عرار)، أن نتناول صفات والديه ومزاياهما لنفهم شاعرنا ونستقصي أسباب شذوذه وعظمته^(١).

كما يرى الدارس، إن هذا الالتزام، في توظيف البيئة وعناصرها لدى يعقوب العودات يضعه في مقدمة من استخدموا هذا المنهج في دراساتهم، رغم التفاوت، الذي نلمسه في صرامة التطبيق عند الدراسة، ولعل هذا يعود كما يرى الدارس، على طبيعة الباحث الفكرية ومدى إعداده لنفسه وتلقيه للعلم والمعرفة عبر مراحل بنائه لذاته العلمية والبحثية.

وبعد أن يتحدث البدوي المثلث، عن هذه المكونات البيئية التي حددها، ويرصد ما يتعلق بها من مميزات وقضايا وأسباب، يأخذ برصدها في حياة عرار العملية والفنية، فيتعرض إلى كون عرار متشككا أم لا! وإلى ولوعه بالجن، وحياته مع دروايش البكتاشية ونظرته إلى المجتمع ومشكلاته وأنه كان دائما صديقا للشعب، يميل إلى الإنسانية وإلى علاقته المميزة مع النور ومجالسه ونشاطاته القومية وغير ذلك من هذا الشعر، و(مظاهره الفنية) و (مضامينه الفكرية).

ففي بحثه عن المؤثرات في شعر عرار أثار انتباهه وجود روح الخيام في هذا الشعر، فحاول إقامة علاقة بين الشاعرين تمثلت في تشابه مظاهر الحياة والمضامين الشعرية يقول تحت عنوان "روح الخيام في شعره" - أي شعر مصطفى وهبي التل -: "تشيع فلسفة الخيام وروحه في جل منظوم عرار ومنثوره، ويلاحظ

(١) المصدر نفسه، ص ٢١، هذا النص كرره البدوي المثلث في بداية حديثه عن البستاني في كتابه "البستاني والياذة هوميروس، ص ١٧.

ذلك كل من تعمق في فلسفة الخيام وقرأ عرارا شعرا ونثرا... ولقد حملته تأثره الخيام على ترجمته رباعياته نثرا ونشرها في عام ١٩٢٥ فصولا في مجلة منيرفا^(١).

ثم يقدم العودات نماذج من هذا التأثير بين الشعارين، فيقول "تصح الأطباء عرارا بالكف عن الشراب، لئلا يقضي عليه في شرخ الشباب ... ولكنه سخر من طبهم وهزأ بنصيحهم، وأصر على أن "الكأس" طبه ودواؤه:

قال الأطباء "لا تشرب!" فقلت لهم	"الشرب لا الطب شافاني وعافاني
علي بالكأس فالدنيا مهالها	طغت على الناس لكن شر طغيان

وقريب قول "الخيام"

وربيع الحياة عهد الصباء	وحياتي كهذه الصهباء
حلوها المر فهي طبي ودائي	عيشتي نشوتي وعمري شبابي ^(٢)

أما المظاهر الفنية التي بحثها العودات في شعر "عرار" فكانت "التصوير الفني" و يرى الدارس أن هذا المفهوم لدى العودات غير واضح إذ يرى العودات أن التصوير الفني مقابل للوصف الظاهري للشيء أو محاولة لرسمه بالكلام يقول: "يموج شعر عرار بصور وتلاوين تمثله تارة فيلسوفا زاهدا وتارة حكيما ساخرا وأخرى خياميا ماجنا صاحب لذات وصبايات"^(٣). ومن نماذج النقدية في هذا المجال يقول: "وفي ربيع عام ١٩٤٧ حصد منجل الموت (فؤاد التل) ابن عم الشاعر، فرثاه بقصيدة تتضح تفجعا وألما وفيها تصور الموت آلة ذات قواطع حادة رهيفة .. تقضم العصون ... وكلما وقفت مليا أمام تلك الصورة التي خلعتها عرار على الردى وهو يخترم غصنا، أحنى الهامة إعجابا بالتوفيق الذي أصابه عرار في تلك المرثاة يقول:

لكن فقدك يا (فؤاد) وإن يكن أجل دنا سيظل شر فواجعي

(١) المصدر نفسه، ص ٧٨، وانظر حول الموضوع نفسه الصفحات ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٨، وانظر حول الموضوع نفسه الصفحات ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٦٢.

لا سيما وأنا أصبح إلى الردى (قضم) الردى غصن الشباب اليانع^(١)

أما المضامين الفكرية التي بحث عنها العودات في شعر عرار فتتمثلت في ومضات عرار الفلسفية ونزعتة إلى التشاؤم، والمواقف القومية والوطنية يقول: "كان توافقا لمعرفة كل جديد يفضي به إلى معرفة حقائق الكون وفك طلاسّم العالم الثاني، ولقد أتاح له طموحه أن يقرأ شتى المؤلفات ويقف على آراء طائفة من الفلاسفة العرب، والإسلام الذين نهلوا من معين الفلسفة الإغريقية"، وبالرغم من أن عرارا تأثر بالخيام تأثرا تحسه في جل منظومة، فإنه عب من أدب الفرس، وأقبل على الكتب الصفراء وعلى فلسفة المعري، وابن رشد، والغزالي، ونظريات وآراء صديقه الفيلسوف التركي الدكتور رضا توفيق^(٢).

ومن النماذج الشعرية التي يستشهد بها على ومضاته الفلسفية قوله في قصيدة:

الناس ما الناس عبدان القوى بهم	ما بالمطية من مهماز مغوار
يزجون من سامهم خسفا وأرهقهم	عسفا (تحيات) إجلال وإكبار
ويضفرون بأيديهم لقاطعها	حرصا على البغي إكليبين من غار ^(٣)

وفي نزعتة إلى التشاؤم يربط العودات بين عرار وأبي القاسم الشابي فيقول: "يعج شعر عرار بشيء كثير من التطير، وصنوه في هذا المضمّار (أبو القاسم الشابي) الذي كان فريسة التشاؤم والتطير"^(٤) ويحاول البدوي المثلثم تحليل هذا التشاؤم - رغم توافر أسباب الاستقرار المعيشي والوظيفي لعرار - فيعلّل ذلك بالهم الوطني وما وصلت إليه الأمة من تردّ وضياح، فيقول: "وبعد الاستقصاء والتأمل يجد - أي

(١) المصدر نفسه، ص ٢٦٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٦٦، وينظر الصفحات ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٧١.

البدوي المثلث - أن عراراً ربما رأى أن الأمة التي تحدر منها غدت (أهكومة) الأمم ومسخرة للشعوب^(١).

ويورد البدوي المثلث نموذجاً من شعر عرار الذي يظهر فيه التشاؤم، من "قصيدة سهاد" التي أهداها إلى شاعر فلسطين المرحوم إبراهيم طوقان وتعج أبياتها - كما يقول البدوي المثلث - بالتطير واليأس وهما أبرز طوابع شاعرنا على رأي المثلث يقول:

لقد بت أمس كما بت أنت	عثاري دثاري ويأسي وساد
وفي القلب جرح لقد حرمت	عليه الليالي مباح الضماد
أنام ولكن ليصحو شفا	ئي وأصحو ولكن ليصحوا الفؤاد
فهيها مني سبات الأمان	وهيها مني أمان السهاد ^(٢)

أما المواقف القومية والوطنية فهي كثيرة في شعر عرار، كما أشار إلى ذلك البدوي المثلث، وقد شغل الحديث عنها في الكتاب الصفحات ٢٨٢-٣٣٢، استعرض خلالها الناقد انعكاسات الأحداث التاريخية في هذا الشعر، إذ يعد النص في نظر أصحاب المنهج التاريخي وثيقة تاريخية، وهذه النماذج هي كثيرة في شعر عرار كما أوردها البدوي المثلث، يقول: "ولا أعدو شاكلة الصواب إن قلت إن عراراً بز غيره من الشعراء، تالدا وطريفاً بتقديس (الأردن) تقديساً ذهب به إلى حد التطرف والمغالة واعتباره (جنة الله) التي وعد بها الأبرار (الصالحين)".

يقول عبود: جنات النعيم على	أبوابها حارس يدعو "رضوانا"
من ماء راحوب لم يشرب وليس له	ربع بجلعاد أو حى بشيخانا
ولا تقياً في "عجلون" وارفة	ولا حدا بهضاب "السلط" قطعانا
ولا أصاخ إلى أطيئنا سحرا	"بالغور" تملأه شدوا وألحانا
ولا "بوادي الشتا" تاملته جوذرة	ولا رعى بسهول "الحصن" غزلانا
ولا "تأردننه" يوماً بمحتمل	ولا لتقديسه "الأردن" إمكاننا

(١) المصدر نفسه، ص ٢٧١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٧٩، ينظر للمزيد من النماذج الصفحات ٢٧١-٢٨١.

إن كان يا شيخ هذا شأن جنتكم فابعد بها إنها ليست بمرمانا
 وقل معي بلسان غير ذي عوج: لا كنت يا جنة الفردوس مأوانا!!
 وما دام رضوان حارس الجنة ليس أردنيا فعرار لا يصبوا إلى تلك الجنان
 ... إذ إن الأردن في زعمه يفوق الجنة التي وعد بها المؤمنون^(١).

بهذا المنهج التاريخي يترجم يعقوب العودات لشاعر الأردن عرار منطلقاً من
 مكونات البيئة وظروف الحياة معتمداً النص الشعري شاهداً على الحدث مترجماً
 للمكونات النفسية والملاحم الاعتقادية.

في عام ١٩٦٠ أصدر البدوي المثلث كتابه "الوطن في شعر إبراهيم
 طوقان" إذ جاء هذا الكتاب إكمالاً لكتابه السابق "الغواني في شعر إبراهيم طوقان"
 ولكن من جانب آخر، هو الجانب الوطني، إذ تتبع يعقوب العودات (البدوي المثلث)
 المضامين الوطنية في شعر إبراهيم طوقان، وحاول الوقوف على مناسبات قصائده
 الوطنية وربطها بأسبابها، إذ يرى البدوي المثلث أن شعر إبراهيم طوقان يدور في
 ثلاثة اتجاهات: الأول وجدانيات، والثاني: الوطنيات، والثالث: دعاته ونقده
 اللاذعة يقول: "يشبه منظوم المرحوم إبراهيم طوقان (مثلثاً) متساوي الساقين: تمثل
 الساق الأولى وجدانيات شاعرنا، وقد تناولناها في كتاب (الغواني في شعر إبراهيم
 طوقان) الذي صدر في عام ١٩٥٧، ومهد له الاستاذ شكري شعشاعة، مقترحاً أن
 تتبع الفرس لجامها فتتناول (وطنيات) إبراهيم في كتاب مستقل (...) أما قاعدة ذلك
 المثلث فتمثل ما لإبراهيم من دعات مستحبة ونقدهات لازعة في مجالات الهجوم
 والنكبة والمجون وهو غير قليل^(٢).

وفي هذا الإطار التوضيحي للمؤلف يتبين مدى المشروع التاريخي الذي يتبعه
 للشاعر إبراهيم طوقان، إذ يركز في مشروعه هذا، على وصف البيئة والظروف التي

(١) المصدر نفسه، ص ٣١٢.

* صدر للمؤلف كتاب قبل هذا بعنوان/ عرس ومأتم، ١٩٥٩، في سلسلة إقرأ عن دار المعارف، يتحدث فيه عن
 حياة الشاعر ديك الجن الحمص، من خلال قصة تاريخية، وبالتالي لم يتم دراسة الكتاب لأنه ليس كتاباً نقدياً.

(٢) البدوي المثلث، الوطن في شعر إبراهيم طوقان، ص ١٧.

نشأ فيها إبراهيم طوقان، وإقامة تفسيراته هذا الشعر بناء على هذه المكونات والأحداث، وهذا فيما يرى الدارس جوهر المنهج التاريخي في النقد، ففي نقد هذا المؤلف "الوطن في شعر إبراهيم طوقان، يبدأ البدوي المثلثم بتوثيق حياة إبراهيم التي جاءت كما يرى بين عهدين، هما عهد الأتراك وعهد الإنجليز، ثم يتحدث عن دراسته الابتدائية والثانوية والجامعية، وأهم الملامح الثقافية التي اكتسبها من هذه البيئات المختلفة وهذا ما فعله في كتابه السابق (الغواني في شعر إبراهيم طوقان) كما مر بنا في الدراسة، وبعد أن يعرض هذه الملامح البيئية والحياتية يأخذ في الحديث عن أشهر قصائد إبراهيم طوقان التي ارتبطت بمناسبات وطنية أو قومية، ومن أشهرها قصيدة "موطني" التي نظمها في فترة دراسته الجامعية في بيروت يقول العودات: "وفي هذه الحقبة دراسته الجامعية نظم شاعرنا قصائد وطنية عطرة الأنفاس منها نشيد (موطني) وقد ذاع صيته في كافة الأقطار العربية المتحفزة للوثوب، المتطلعة إلى فجر يوم جديد"^(١).

وهناك نشيد عبد الكريم الخطابي قائد الثورة المغربية ضد الاستعمار الفرنسي والإسباني ومن هذه القصيدة:

في ثنابا العجاج	والتحام السيوف
بينما الجوداج	والمنايا تطوف
يتهادى نسيم	فيه أزكى سلام
نحو (عبدالكريم)	الأمير الهمام
ريفنا غابنا	نحن فيه الأسود
	ريفنا نحمة ^(٢)

ويعرض أيضا إلى قصيدته في شوفي عام ١٩٢٨ الذي عزم على زيارة فلسطين ولكنه لم يتم هذه الزيارة، فقال فيه قصيدة بلغت أبياتها ستة وأربعين بيتا، وكذلك قصيدة "وطن يباع ويشترى" والتي مطلعها:

(١) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٨.

كفكف دموعك ليس ينفعك البكاء ولا العويل

إذ بلغ عدد أبياتها ثمانية وأربعين بيتاً، وهناك قصيدة أخرى عنوانها "وطني"^(١).

وهناك قصيدة مشهورة من قصائد إبراهيم طوقان يؤرخ لها يعقوب العودات هي قصيدة (الثلاثاء الحمراء) التي قالها عام ١٩٢٩ عندما أعدم الشهداء الثلاثة "فؤاد حجازي" و "محمد مجوم" و "عطا الزير" فيقول: "وهنا يأخذ إبراهيم ريشة الشاعر الفنان ليصور ذلك اليوم القاني المخضب بالدماء، أروع تصوير ليسجل في سفر الشعر الوطني الخالد مصارع أولئك الشهداء، فتكون (الثلاثاء الحمراء) تلك القصيدة الخالدة المواره بعبق القومية المتوثبة المضمخة بعطرها"^(٢).

بهذا الأسلوب والمنهجية التاريخية يقرأ يعقوب العودات شعر إبراهيم طوقان في سيرته التاريخية ومناسبته وحديثه، بعيداً عن مواجهة النص وما فيه من قيم فنية وجمالية عميقة، في مدلولاتها المكثفة، في رصد لها لحركة التاريخ والواقع. ومن القصائد التي أرخ لها العودات أيضاً في الذكرى الرابعة للثلاثاء الحمراء" ورده على اليهودي الذي هجا العرب وقصيدة "دم الشهيد"، و "ياوفد" و "الفدائي" و "الحبشي الذبيح" وغيرها من القصائد والحوادث ويختم كتابه "الوطن في شعر إبراهيم طوقان" بقوله: "وشرق إبراهيم وغرب ووطنه ملء عينيه وقلبه ولسانه، وظل نذكر ذلك الوطن المغصوب وينشده قوله:

هل أراك!

سألما منعماً وغانماً مكرماً

هـل أراك في علاك

تبلغ السماك

موطني"^(٣)

(١) انظر الأبيات في المصدر نفسه الصفحات ٢٩-٣٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

في عام ١٩٦٣ أصدر العودات كتابه البستاني والياذة هوميروس يرى الدارس أن هذا الكتاب جاء في منهجه ترسيخاً لمنهجية التزامها البدوي الملثم في مؤلفاته التي سبقت ولحقت هذا المؤلف، إذ يعدّ العوامل البيئية بكل أشكالها وصورها مشكلةً للشخصية الإبداعية، وأن الإبداع دلالة تاريخية تختزن الزمن والحدث، فقد كرر يعقوب العودات ما قاله في كتابه "عرار شاعر الأردن" حول أهمية البيئة مستشهداً بأقوال النقاد والفلاسفة الأوروبيين، فيقول في الفصول الأولى من الكتاب تحت التمهيد: "قبل المضي بالحديث، إسهاباً وتفصيلاً عن سليمان البستاني هذه الشخصية الفذة المركبة من عناصر العبقرية والنبوغ، أرى من الحكمة الإشارة إلى الأسرة التي تحدر منها وإلى الوالدين اللذين أنجباه، وإلى لقب البستاني الذي أطلق على شيوخ أسرته"^(١).

بهذا المفهوم يدخل يعقوب العودات دراسة سليمان البستاني، وعلاقته بالياذة هوميروس، إذ قام البستاني بترجمة الياذة ونشرها عام ١٩٠٤ عن دار الهلال، وكعادة أصحاب المنهج التاريخي فقد تحدّث العودات عن البستاني في خصائص حياته الشخصية متتبّعاً أصل عائلته وحياته والديه، وسبب لقب البستاني، بهذا اللقب (البستاني)، ثم يأخذ بالتركيز على نشأة سليمان البستاني وحياته الدراسية وخصائصه العقلية يقول: "واشتهر البستاني بين أترابه بذاكرة خارقة عجيبة، ساعدته على التوسع بالعلوم والتمكن من حفظ المعاني، حتى إذا احتاج إلى شيء منها تذكرها بديهية وارتجالاً، دون أن يبحث عنها، وذات يوم أنشد عن ظهر قلب كما جاء في مقدمة (الياذة) نشيداً كاملاً ونصف النشيد الثاني من ملحمة (الفردوس المفقود Paradise Lost) للشاعر الإنجليزي "John Milton" كأنه يقرأ في كتاب مفتوح أمامه مع مقاطع من قصيدة (سيدة البحيرة The Lady of the Lake) للروائي الإنجليزي المشهور (Sir Walter Scott)^(٢).

(١) البدوي الملثم، البستاني والياذة هوميروس، ص ١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١.

وبعد أن يضع يعقوب العودات سليمان البستاني في إطار البيئة التي عاش فيها، وظروفه التي شكلته، يتحدث عن رحلاته وأفكاره الإصلاحية.

وعندما يصل إلى "اللياذة هوميروس" وترجمة البستاني لها، فإنه بمنهج التاريخي يقدم في الباب الثاني من كتابه مقدمة تاريخية عن حرب طروادة التي خلدها هوميروس يقول: "قبل الدخول في موضوع "الإلياذة" لا بد لنا من الإشارة إلى حرب طروادة التي خلدها هوميروس باقتطاع شذرة منها موضوعاً لأناشيده"^(١)، فيبين سبب الحرب، وموضوع الإلياذة ثم يقدم لمحة عن "الإلياذة وهوميروس"، إذ يعرف الإلياذة بقوله: " (الإلياذة) أو "اللياس" ملحمة نظم عقدها هوميروس، أمير شعراء الإغريق، وقد بناها على موضوع واحد هو غيظ أخيل بطل اليونان الذي اغتصب أغاممنون سبيته التي ربحها في تنكيه بالطرود فاعتزل المعارك وكادت تدور الدائرة على الإغريق لولا ارعواء أخيل بعد مقتل صديقه الحميم فطرقل"^(٢).

ثم يدرس بعد ذلك وزن الأنشيد التي ترجم إليها البستاني "اللياذة" ناهجاً نهج الموشحات الأندلسية كما يرى البدوي المثلث^(٣).

بعد هذا يقدم عرضاً لمقدمة "اللياذة" التي كتبها سليمان البستاني حول حياة هوميروس وخصوصياته الشخصية، ومعنى اسمه ونسبه، ومحاولة بيان هل عرف العرب هوميروس؟ وكذلك محاولة بيان سبب احجام العرب عن تعريب الإلياذة، وهل عرف العرب الملاحم؟

ولا يفوت البدوي المثلث أن يتحدث عن ملاحم المعاصرين عاداً، ترجمة البستاني أول محاولة في ذلك، ثم محاولة أحمد محرم في ملحمته (الإسلامية) وفوزي المعلوف في ملحمته (على بساط الريح) وشفيق المعلوف بملحمته (عقبر) وغيرهم^(٤).

(١) المصدر نفسه، ص ٧٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨١-١٠٣.

وكعادة أصحاب المنهج التاريخي في البحث عن لحظة ولادة النص والظروف التي أحاطت بهذه الولادة، حاول البدوي الملائم أن يرصد وقت الترجمة، وبيان الظروف التي تمت بها، وليس هذا فحسب، بل رصد أثر هذا العمل في المتلقي، وهذه أيضا من مميزات جوهر المنهج التاريخي الذي يعمل على تسجيل أثر الإبداع واللحظة التاريخية يقول: "بعد جهود ثمانية عشر عاما صدرت "الإلياذة" على مطابع دار الهلال بحلة قشبية وفي (١٢٦٠) صفحة من القطع الثماني الكبير، وجاء في صدرها رسم المرحوم (خطار سلوم) البستاني والد المعرب، موشحا بالاهداء التالي: إليك يا والدي أهدي كتابي هذا، فأنت أولى به من كل حي وميت، وما هو إلا ذرة من فضلك..."^(١).

وفي بيان قيمة هذا الحدث عند الجمهور يقول: "في الرابع عشر من شهر حزيران ١٩٠٤ تنادى أعلام الشعر والأدب في القاهرة إلى تكريم البستاني النابغة الفذ، فقدم (فندق شبرد) رواد النهضة الحديثة وأعلامها أمثال: محمد عبده (مفتي الديار المصرية) وتوفيق البكري (نقيب الاشراف) وشيخ الطرق الصوفية وسعد زغلول وإسماعيل صبري، وعبد الخالق ثروت، وعمر لطفي، وأحمد شوقي، وخليل مطران، وحافظ إبراهيم، وإبراهيم اليازجي، ويعقوب صروف، وفارس نمر، وجرجي زيدان، وجبرائيل نقلا وداود بركات، وشبلي شميل وغيرهم من قادة الفكر في الشرق العربي"^(٢).

وبعد دراسته للمقدمة -كما ذكرنا- فإن البدوي الملائم يقيم هذه المقدمة بقوله: "جاءت مقدمة البستاني مسبوكة في اسلوب متين يسير بالمعنى إلى الإدراك سير نهر متدفق في سهل منحدر، يبلغ غاية مجراه في راحة وعذوبة وصفاء، ومقدمة البستاني هذه على اختصاصها بموضوع الإلياذة بستان متنوع الثمار، يجتني منها المتأدب الشامل الدقيق من مختلف فروع الأدب في إيجاز بليغ لا غموض فيه ولا إبهام"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ١١٢.

لعله يلاحظ في هذا النقد النظرة العمومية السطحية الذوقية الخالصة،
دون الاستناد إلى التعليل القائم على بيان خصوصيات هذا العمل ومقوماته.

وقبل أن يعرض نماذج من ترجمة البستاني "للإيالة" فإنه يتعرض إلى
شاعرية البستاني. فيذكر أنه قد نظم الشعر في مناسبات ومواقف مختلفة، وحاول
كذلك أن يتبين الصعاب التي واجهها البستاني في ترجمته للإيالة، فيقول: "وبالرغم
من الصعاب التي واجهها البستاني في ترجمة "الإيالة" فقد تغلب عليها ونوع النظم
على طرق شتى وانتقل في النشيد الواحد من وزن إلى وزن ومن قافية إلى أخرى"^(١).
لقد تجلّى المنهج التاريخي بملامحة الخالصة في هذه الدراسة، إذ عمل البدوي
المثلث على تسجيل حياة الإبداع والمبدع من خلال علاقاتهما بالظروف والبيئة والزمن
والحدث.

في عام ١٩٦٤ أصدر البدوي المثلث كتابه "شكري شعشاعة الإنسان
الأديب" فجاء هذا الكتاب حلقة أخرى من حلقات النقد التاريخي عند البدوي المثلث، إذ
يؤرخ فيه حياة الأديب شكري شعشاعة، منذ ولادته حتى وفاته، مستعرضاً الظروف
والبيئة التي عاش فيها وترعرع خلالها، فيرى أن هذه الظروف هي المسؤولة عن
حالة هذا المبدع التي لم تهيأ لها الظروف حتى تعطى كما أعطي غيرها في بلدان
أخرى، إذ يبدأ الكتاب كعادته في مؤلفاته بالحديث عن البيئة فيقول: "في الحادي عشر
من حزيران ١٩٦٣ فقد الأدب العربي المعاصر في الأديب شكري شعشاعة أديباً
ملهماً، تميّز بالأسلوب الرفيع والعقل النير، والخاطر المشرق، ولو قدّر للفقيه الأديب
أن يعيش في بيئة فسيحة الرحاب، نقية الهواء، صافية الجو، ويسلخ سني حياته في بلد
يقدر الكفاءات، ويقدر الفكر، ويكرم أهل القلم لاجترح الأفانين، ولسخا على الأدب
العربي المعاصر بفصول رائعة ولاستوى على أريكة المجد عملاقاً من عمالقة الأدب،

(١) المصدر نفسه، ص ١١٩.

ولجلس مع كفيف القاهرة طه حسين والعقاد ولطفي السيد، وإسماعيل مظهر، وسلامة موسى، وإخوان هذا الطراز الممتاز في صف واحد^(١).

بعد هذا العرض والتقديم يأخذ يعقوب العودات (البدوي الملثم) بتتبع مراحل حياته معتمداً اعتماداً مباشراً على ما كتب شكري شعشاعة في كتابه "ذكريات" فيذكر أنه ولد عام ١٨٩٠ في غزة هاشم في فلسطين، ثم انتقل إلى نابلس إلى بيت خاله، وتطلع إلى الدراسة العالية، وحياة الفقر التي عاشها، ثم الوظائف التي شغلها، وعلاقته مع أمه وأبيه الذي توفي وهو صغير السن لتعتني به أمه وتربيته.

وعندما يتحدث البدوي الملثم عن الجانب الأدبي في حياة شكري شعشاعة وهو ما يهم هذه الدراسة، فإنه يأخذ بتلايب المنهج التاريخي، من حيث العرض لإبداعاته، ومحاولة تصنيفها، وإعطاء مميزات الأدبية يقول: "عالج الأديب الراحل بقلمه الخصب شتى الموضوعات، وترك للأدب العربي المعاصر ثروة أدبية نفيسة أبرزها: "همس الصور" مجموعة مقالات وأبحاث في مواضيع مختلفة "النفثات" ديوان شعر جمع منظوم الفقي، "في الحكومة والحياة" عربيه الفقي عن الإنجليزية وهو بقلم مارشال بروس رويلم، وعلق عليه تعليقات قيمة، "ذكريات" طبع ١٩٤٥، "في طريق الزمان" طبع عام ١٩٥٧، ونشر رحمه الله طائفة من المقالات القيمة في المقتطف اتسمت بشمول الفكرة وصفاء الذهن، وحسب أدبنا المعاصر أنه ربح بكتاب "ذكريات" ربحاً ليس بالقليل، وفي بعض فصوله عالج ما سماه الأمريكيون "فساد الحكم والإدارة" كما عالج ابن المقفع في "كيلة ودمنة" ظلم الولادة والعمال"^(٢).

وكعادة العودات في منهجه التاريخي يتحدث عن أثر كتاب "ذكريات" في القراء والمتلقين في تلك الفترة، وهذا من مميزات المنهج التاريخي الذي يعمل على تسجيل حياة المؤلف وأثره في محيطه الثقافي، يقول: "وأحدث كتاب "ذكريات" دويماً

(١) البدوي الملثم، شكري شعشاعة الإنسان الأديب، ص ١٢ وانظر ص ٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٩.

بعيداً في الأوساط الأدبية الأردنية بصوره القلمية الجذابة، وفيها تتناول الكاتب نقرأ من الناس، زعموا الفضيلة والكرامات...^(١).

ولا ينسى يعقوب العودات أن يتكلم عن أسلوب شكري شعشاعة، ويقارنه بأسلوب طه حسين ويسميه "الأسلوب المشرق" فيقول تحت عنوان "أسلوبه المشرق": "كان الفقيد ذا أسلوب سهل، رقيق الألفاظ، واضح المعاني، وتميز عن أسلوب عميد الأدب العربي المعاصر الدكتور طه حسين بمجانبة التكرار، وتقادي الاجترار، وفي اعتقادي أن للدكتور طه حسين عذره، إذ ما جنح إلى التكرار، وعمد إلى اللف والدوران، فهو كفيف أولاً، يحاذر الوقوع في خطأ، وليجانب ذلك كله استهواء التكرار خشية أن يهوي في مزلق من مزالق القلم وله خصوم أشداء يتربصون به الدوائر"^(٢).

ثم بعد ذلك يدرس شعره فيقسمه قسمين: شعر بأك وشعر ضاحك، فيقول في شعره الباكي: "قرض الفقيد الشعر منذ حادثة سنه، واتسمت بأكبر منظومه وخواتمه برفاهة الحس، وروعة الجرس والشكوى من النساء والتأفف من الحياة"^(٣).

بعد هذا التطواف في إبداع شكري شعشاعة يعود البدوي الملثم إلى الحديث عن مميزات شعشاعة الاجتماعية، والأخلاقية، من خلال محطات حياته، فيتحدث عن أفقه الاجتماعي وثقافته الفكرية فيقول "سبر الفقيد شعشاعة أغوار أقطاب الفكر والاجتماع، وشوامخ الدين والفلسفة وكان أثرهم لديه أبو ذر الغفاري والحلاج والغزالي وابن تيمية وابن العربي، وجلال الدين الرومي، وابن خلدون، وابن رشد، وابن سينا، وابن الفارض، والسيهروردي من العرب، ومونتسكيو وفولتير وروسو، وبلزاك، وأرنست ريناك، وغوستاف لوبون من الغرب"^(٤).

(١) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٣) انظر كتاب البدوي الملثم، رسائل إلى ولدي خالد، سلسلة إقرأ، ١٩٧٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٧٦.

لعل هذا الحديث عن ثقافة شكر شعشاعة من قبل البدوي المثلث هو محاولة لبيان مرجعية شعشاعة الفكرية والتركيز على منابع عبقريته ومصادر معرفته، وهذا ما يميز المنهج التاريخي في بحثه عن مصادر الأشياء والظواهر، إذ يعد العبقرية إبنة البيئة والظروف والإطار الزمني والمكاني للواقع.

أما كتابه "إبراهيم طوقان في وطنياته ووجدانياته"^(١) الذي صدر عام ١٩٦٤ فهو كتاب جمع فيه كتابيه السابقين "الغواني في شعر إبراهيم طوقان ١٩٥٧" و "الوطن في شعر إبراهيم طوقان ١٩٦٠".

(١) البدوي المثلث، إبراهيم طوقان في وطنياته ووجدانياته" المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٦٤.

عيسى الناعوري

عيسى الناعوري شخصية متعددة الجوانب، من حيث مادتها الإبداعية، فهو ناقد، وشاعر، وقاص، وصحفي، ومترجم، أخذ مساحة لا بأس بها في الساحة الأدبية في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين. ولعل هذا التعدد في مجالات الإبداع، جعل جهده موزعاً بين هذه المجالات، مما دفعه إلى الاكتفاء بالطروحات العمومية والسطحية معتمداً الذوق الذاتي في ممارساته النقدية خاصة.

ليس غرض الباحث أن يتحدث عن انجازات الناعوري الأدبية بشكل عام^(١)، لكن ما يهدف إليه هو بيان منهج الناعوري في ممارساته النقدية وبيان مساهماته في هذا المجال إذ يمثل الناعوري واحداً من النقاد البارزين في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين.

يرى الدارس أن الناعوري في نقده يمثل المنهج التاريخي، فهو في هذا النقد يبحث عن الإطار الزمني والمكاني للظاهرة، محاولاً تحديدها، وبيان أسبابها ومسبباتها، وليس هذا فقط، بل يرصد أثرها، ويجعلها نتيجة من نتائج الظروف والبيئة وما يتعلق بحياة المبدع والنص، بل هي علامة تاريخية على صدق الحدث.

إن الناعوري ليس معنياً بالدرجة الأولى - بالقيم الفنية والجمالية للنصوص عناية مقصودة، بل كل ما يعنيه علاقة هذا النص بالتاريخ، وإذا ما حاول قراءة هذا النص قراءة نقدية تحليلية، فإن ما يخرج به من هذا نقد رومانسي ذوقي، يخدم الهدف التاريخي الأصيل في القراءة أولاً وأخيراً.

ولعل هذا الأمر يعود - كما يرى الدارس - إلى المرجعية التي ينطلق منها الناعوري وهي مرجعية التاريخ والرصد للظواهر.

من هنا "فهما بلغت سعة قراءات الناعوري فإنه ليس معنياً بالتحليل والتشريح، فالتاريخ لديه مجموعة من القيم والأحداث والمراحل تركية ونابوليونية

(١) للمزيد حول أدب الناعوري، ينظر كتاب "أديان من الأردن" منشورات جامعة عمان الأهلية/ ١٩٩٣.

وغربية تالية، كما أنه مجموعة من النكبات والثورات، ولهذا فإن هذه النظرة للتعاقب والتضاد تقود إلى الرصف والاستنتاج حتى عندما ينظر إلى تاريخ الأفراد^(١).

لا يريد الباحث أن يضع العربية أمام الحصان، ولا تقديم الاستنتاج في الإطار النظري فقط، بل في إطاره التطبيقي وهذا ما سنجده في دراسة ممارسات الناعوري النقدية.

في عام ١٩٥١ أصدر الناعوري كتابه الأول في النقد بعنوان "إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث"^(٢)، وهذا الكتاب هو باكورة الكتابة النقدية عند الناعوري، ويرى الدارس أنه مركز الموجة التي اتسعت فيما بعد حتى شملت كتابه (أدب المهجر)، فهذا الكتاب في منهجه التاريخي مثل الجذور الأولى لهذا المنهج في كتابات الناعوري النقدية.

لقد حاول الناعوري في هذا المؤلف أن يوثق الحياة الأدبية للشاعر إيليا أبي ماضي من جوانبها المختلفة: الجانب الشخصي (المبدع) والجانب الإبداعي (النص) وجانب المتلقي (الأثر) ولعل هذا التوثيق والبحث في الجذور للظواهر هو من مقومات بل اس المنهج التاريخي في النقد.

يبدأ الناعوري كتابه في توثيق البيئة والظروف التي عاشها إيليا أبو ماضي متتبعا مظاهر حياته من خلال القرائن والاستدلالات - إذا لم تسعف الوثيقة التاريخية- فيقول في الحديث على ميلاد أبي ماضي: "هناك اختلاف غير قليل في السنة التي رأى فيها أبو ماضي الوجود: فجريدة "السائح" في عددها الممتاز لعام ١٩٢٧ تذكر أنه ولد عام ١٨٨٩، وهي حتما لم تأت بهذا التاريخ اعتباطا، لعضو من أبرز أعضاء الرابطة القلمية (...). غير أن الأستاذ محمد قره علي، في مقالته المنشورين في جريدة "الحياة" اللبنانية على أثر وفاة الشاعر، يقول: إنه سأل عن تاريخ مولده، حين زار

(١) حركة النقد الأدبي في الأردن/ منشورات وزارة الثقافة، ص ١٠٦.

(٢) ذكر الناعوري في مقدمة كتابه "أدب المهجر" أنه أصدر هذا الكتاب في عمان عام ١٩٥٠، ثم ذكر في الكتاب نفسه (أدب المهجر)، أنه أصدره في عام ١٩٥١ ص ٢٧٣، وأكد الناعوري هذا الخبر (الثاني) في كتاب "مهجريات" ص ١٢٩، والباحث اعتمد في دراسته طبعة منشورات عويدات، بيروت، ١٩٥٨.

لبنان عام ١٩٤٨، فأجابه أبو ماضي بأنه ولد عام ١٩٨٠، وهذا خطأ طباعي واضح وهو حتماً عام ١٨٩٠، والفرق بين هذا التاريخ والتاريخ الذي ذكرته "السائح" عام واحد مع أن المصدر في التاريخين هو الشاعر نفسه، أما الاستاذ جورج صيدح في كتابه (أدبنا وأدباؤنا في المهجر) فقد ذكر أن أبا ماضي ولد عام ١٨٩١، وهنا يزيد الفرق عاماً آخر ولسنا ندري على أي سند اعتمد الاستاذ صيدح في هذا التاريخ مع أنه هو نفسه يشير في هامش الصفحة عينها (٢٥٣) إلى رواية السائح، وإن لا بد أن يكون قد استند هو أيضاً إلى مصدر جدير بالثقة، وإلا فإنه هلا يجرو من عند نفسه على مخالفة مصدر يعرف مدى صلته بأبي ماضي، ثم تجيء رواية رابعة، فحين نعت جريدة "الحياة" أبا ماضي في ٢٤/١١/١٩٥٧، ذكرت أنه ولد ١٨٩٤، وكذلك ذكرت جميع الصحف والإذاعات التي أذاعت وفاته أنه قد توفي عن ٦٤ عاماً، وإذا تكون كلها متفقة على أن عام ١٨٩٤ هو التاريخ الصحيح لمولده، مع أنه يبعد خمس سنوات عن التاريخ الأول الذي جاء في رواية "السائح"^(١).

ليس غرض الدارس من نقل هذا النص، إلا ليكون نموذجاً لبيان أسلوب الناعوري، في محاولة تثبته من الظاهرة، من خلال ما يدور عليها من آراء، وأخبار، ومحاولته التوثيق، ومعرفة الحقيقة التي يطمئن لها، ووضعها في إطارها الزمني والمكاني الخاصين بها، وهذا - كما يرى الدارس - ما يأخذ به صاحب المنهج التاريخي في دراسته وبحثه.

وبعد أن يحاول الناعوري التثبت من مولد صاحبه "أبي ماضي" فإنه يأخذ بالحديث عن البيئة التي وجد فيها أبو ماضي فيقول: "أما مسقط رأس أبي ماضي والقرية التي تفتحت عيناه - أول ما تفتحتا - على جمالها وروعة منظرها فهي قرية (المحيطة) جارة "بكفيا" التي يحيطها صنيين مع شروق الشمس، وتجثو عند أقدامها التلال والأودية وأشجار الصنوبرن والسنديان المتعالية على السفوح والهضاب..."^(٢).

(١) عيسى الناعوري، إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث، ص ١٣-١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥.

بعد هذا يتابع حديثه على جانب آخر من جوانب البيئة وهو المدرسة، فيذكر دراسته في قريته ثم انتقاله إلى الاسكندرية في مصر وعمله هناك في بيع السجائر ثم هجرته إلى أمريكا ١٩١٢، ثم انتقاله إلى نيويورك ١٩١٦ لبدأ حياته في الصحافة وخاصة مجلة "السمير" ١٩٢٩، ويعتمد الناعوري في معلوماته هذه على ما كان يدلي به أبو ماضي من أحاديث أو رسائل يبعث بها إلى الناعوري، ثم يتحدث عن الرابطة القلمية ومجده الشعري العريض في هذه الرابطة، وبداية إنشائها في الطريقة ذاتها التي تحدث فيها عن ميلاده.

ثم بعد هذا يذكر دواوينه الشعرية مبيناً تاريخ إصدارها وعدد القصائد في كل منها، أي يكتب حياة هذه الإبداعات، فالديوان الأول هو "تذكار الماضي" طبع في مصر ١٩١١، والثاني "ديوان إيليا أبي ماضي - الجزء الثاني" ١٩١٨، وطبع في نيويورك، وديوانه الثالث "الجدول" ١٩٢٧، وديوانه الرابع "الخمائل" ١٩٤٠، ويذكر بأن هناك قصائد لم يستطع أبو ماضي أن يجمعها في حياته إذ توفي ١٩٥٧، وجمعت بعد وفاته تحت عنوان "تبر وتراب" صدرت عن دار العلم للملايين في بيروت.

بهذه التاريخية الخالصة يدرس الناعوري شعرية أبي ماضي، بعد أن يضعه في إطاره الزمني، والمكاني، ومكونات هذين الإطارين، من بيئة وثقافة ومراحل حياة يقدم قراءته لشعره، تلك القراءة التي تعتمد الذوق والرومانسية والحكم المطلق، غير المبرر فنياً، ومن نماذج نقده هذه الدواوين، هذا النموذج الصادق في تمثله نقد الناعوري الذي يهيمه في المقام الأول التاريخ للظاهرة قبل بيان جمالياتها الفنية يقول: "ويحتوي ديوان الخمائل على سبع وخمسين قصيدة منها المطولتان المشهورتان: الأسطورة الأزلية"، و"الشاعر والسلطان الحائر"، ومن أجود قصائده التي تجري مع قصائد (الجدول) - إضافة إلى هاتين المطولتين - نذكر: الدمعة الخرساء، و"الفيلسوف المجنح"، "أمنية آله"، "قائلة"، "الفراشة المحتضرة"، "ابنسم" - "كتابي"، "كل بلسماً"، "تأملات"، "شاعر الشجر"، "الشاعر في السماء"، "واكلوا واشربوا"، "ابسمي"، "بين مد وجزر".

وهنا في الخمائل "كما في الجداول" تتلخص مميزات أبي ماضي الشعرية في شعوره الإنساني وعمق إحساسه بالطبيعة، وتفاؤله، وحبه للحياة، وشعره الاجتماعي، وفي الحيوية الشعرية، والذي يعرف مدى هذه الخصائص في شعر أبي ماضي، وغناه بها، يعرف أن أبا ماضي هو خير مثال للشاعر الحق بكل معانيه، فهو شاعر في روحه: في أفكاره وعواطفه، وخيالاته، وشاعر في أسلوبه: في ألفاظه وتعبيره وصوره...^(١).

يقوم الناعوري بعد ذلك بدراسة الخصائص الشعرية في شعر أبي ماضي، مركزاً على الجانب الرومانسي من أربعة جوانب يستخلصها من النصوص الشعرية في مستواها السطحي المباشر، وهذه الجوانب هي: النزعة الإنسانية، وأدب الحياة، وشعر الطبيعة، وصور من الحنين، وهذه هي المميزات التي أعطاها فيما بعد للشعر المهجري عامة.

ومما يجب ملاحظته هنا أن المفردات النقدية التي وظفها الناعوري في تفسيره شعر أبي ماضي، هي مفردات رومانسية، فالإنسانية، والحياة والطبيعة والحنين هي تعبير عن مجال الذاتية المفرطة، والتركيز على غربة الذات عن المحيط الذي تحيا فيه، ومن اللافت للنظر أيضاً أن هذه الرومانسية ظهرت جلية واضحة في نقد الناعوري كما سنلاحظ في كتاباته اللاحقة لكن تبقى الرومانسية عند الناعوري هامشية إذا ما قيسَت إلى سيطرة التاريخية ومحاولات التوثيق التي يقوم بها الناعوري، من أجل كتابة مرحلة تاريخية لهذا الإبداع.

ويرى الدارس أن وجود لمحات من النقد الرومانسي عند الناعوري لا يلغي أو يضعف تاريخية الناعوري النقدية، إذ إن هذا المنهج لا يرفض مثل هذه النقادات في أعماله وكما يرى لانسون أن وجود النقد التأثري أو التقريبي ما ظلاً في حدود مدلوليهما في المنهج التاريخي غير مرفوض^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٢) لانسون وماييه، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة محمد مندور، ص ٢٤-٢٥.

يقول الناعوري في حديثه عن الطبيعة في شعر إيليا أبي ماضي: "وهكذا نجده شديد الاتصال بالطبيعة مشغولاً بحبها وبكل ما فيها وهي أبداً تتعري له عن فنون جديدة من الجمال والسحر والابداع، وتغذي خياله بصنوف الموسيقى والشعر والالهام، فكل ما فيها كائنات حية، صادقة في التعبير عن أحاسيسها (...) وشعره لذلك ينبض بها فيشعر قارئه بأنه يعيش في دينا مشرقة بالشموس، منمقة في الزهر، مضمخة بالطيب، عامرة بالجمال، وافقة بالألحان الموسيقية العذبة"^(١).

لعل هذا النموذج يبين مدى الذوقية الخالصة في الحكم على النص من خلال الرومانسية المطلقة.

وعندما يدرس الناعوري مطولات أبي ماضي وهما: "الحكاية الأزلية" و "الطلاس" فإنه يتتبع حياة هذه القصائد فيقول عن الأولى: "إنها نشرت في مجلة "السمير" التي كان يصدرها أبو ماضي نفسه في نيويورك ١٩٣٣، ويذكر مقدمة أبي ماضي لهذه القصيدة ثم يقوم بتلخيص القصيدة ويفعل الشيء ذاته مع "الطلاس".

وحتى لا يبقى لدى الناعوري شيء من شعر أبي ماضي لم يتحدث، فإنه وضع عنواناً (نثار متفرق) إذ يعرض فيه القصائد التي لم يعرض لها في دواوينه السابقة وأشهر هذه القصائد قصيدة (هي) التي نقلها أبو ماضي - كما يقول الناعوري - عن الإنجليزية وهي بعنوان "تخب الفارس The Knight's toast".

بعد هذا يقدم الناعوري ما أخذه على شعر أبي ماضي، إذ يقسمه ثلاثة أدوار: الأول: يبدأ مع ديوانه الأول المطبوع في الاسكندرية ١٩١١، وهو من الشعر التقليدي، والثاني: "الجزء الثاني من ديوانه الذي صدر في نيويورك ١٩١٩، وفيه طرأ التحول والتطور الفني، إذ يربط الناعوري هذا التطور بتغير البيئة، فيقول: "وكانت فيه إرماصات التطور الأكبر، وتباشير البلوغ إلى القمة، وبداية الطريق نحو الاستقلال في التفكير والمفهوم الأدبي والفني، لأن الشاعر كان قد خرج من بيئته

(١) عيسى الناعوري، إيليا أبو ماضي (مرجع سابق)، ص ٦٥.

الشرفية القديمة المحافظة، إلى جو أكثر حرية، وأوسع مفاهيم، وأرحب مدى للانطلاق الفكري^(١).

وهذا - كما يرى الدارس - هو جوهر المنهج التاريخي وديدن أصحابه في محاولاتهم تفسير الابداع من خلال تحولات البيئة والظروف، وأما الدور الثالث فيتمثل في ديوان "الخمائل" ١٩٢٧ وما تمخض عنه من ضحة عريضة.

وفيما تبقى من الكتاب يحاول الناعوري إكمال دائرة التأريخ لإيليا أبي ماضي فيسجل ما قاله النقاد في شعره سواء الذين أعجبوا أو عارضوا، فيعرض ما قاله طه حسين عن "الجدول" في كتابه "حديث الأربعاء" وعبد المجيد عابدين (بين شاعرين مجددين إيليا أبي ماضي وعلى محمود طه" ثم يعرض إلى حكاية قصيدة "الطين" وعلى الرميثي ودور العريزي، وأحمد زكي أبي شادي" فيها، ثم يسجل مجموعة من الرسائل التي بعثها أبو ماضي إلى عيسى الناعوري، ثم الحديث عن حياة أبي ماضي مرة أخرى.

إن هذا الحديث عن كتاب "إيليا أبو ماضي" لم يكن عرضاً بقدر ما كان محاولة لضبط المنهج الذي اتبعه الناعوري في دراسته شعر إيليا أبي ماضي، من خلال بيئته وظروفه وحياة نصوصه الشعرية وأثرها في المحيط الذي ظهرت فيه، بالإضافة إلى بيان قيمة هذه القصائد الفنية عبر الذوق الرومانسي الانطباعي الخالص. لقد أرخ الناعوري في هذا المؤلف حياة شخصية أدبية من أدبائنا العرب في المهجر، في مطلع هذا القرن، ويمكن أن نعد هذا المؤلف اللبنة الأولى في تاريخ هذه الفترة الأدبية كما سنلاحظ.

أما في كتابه "الياس فرحات شاعر العروبة في المهجر" ١٩٥٥، فإنه يؤكد منهجه التاريخي في النقد، وذلك في تتبعه حياة المبدع والابداع وربطهما بالبيئة التي نشأ فيها وتقل خلالها، إذ انعكست هذه البيئة ومكوناتها في ابداع هذا الشاعر، من هنا فإنه يضع تمهيداً للكتاب يتحدث فيه عن حياة فرحات وثقافته متبعاً حياته في الضيعة

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

التي عاش فيها فرحات، معتمدا الوثائق والمذكرات الخاصة بذلك وبيان أثر البيئة في حياته وشعره يقول: "إلياس حبيب فرحات شاعر من أبرز شعراء العرب في البرازيل واعرقيهم في الشاعرية الحقة، فليس للعروض والقواعد والبلاغة شيء من الفضل في حياته الشعرية، وإنما الفضل كله لطبيعته الموهوبة، ولاستعداده الفطري: فإلياس فرحات ضئيل الحظ من الثقافة المدرسية، إذ غادر مقاعد المدرسة في العاشرة من عمره، ونزل يجاهد في معترك الحياة بصبر وجلد، ثم هاجر إلى البرازيل أسوة بالنازحين من أبناء بلاده، وجالد كثيرا فلم يفز بغير الحرمان والاختفاق، ولم يصادف سوى قسوة الحياة التي لازمته مدة طويلة، وكان لهذه الحياة القاسية، وما رمت به من حرمان وإخفاق، أثر كبير في تغذية شاعريته، وقد ظهر ذلك الأثر في عدد كبير من قصائده الدوامي"^(١).

وكعادة أصحاب المنهج التاريخي إذ يعدون النص وثيقة لها مدلولها الموضوعي فإنه يحاول بيان مظاهر حياة إلياس فرحات من خلال شعره، فيخصص فصلاً من كتابه تحت عنوان "حياته وأخلاقه من شعره" ثم يعرض في هذا الفصل إلى مظاهر حياته وأخلاقه مستشهداً على ذلك في الشعر، ومن هذه النماذج قوله: "وتارة يصور حياته وصراعه مع الرغبة في قصيدة طويلة بعنوان "حياة مشقات"، فيقول مشيراً إلى سوء الحظ وإلى تكرار أيامه ولياليه على وتيرة واحدة، لا تترك له أملاً في تحسن أو تبدل:

وأستعرض الأيام يومي الذي مضى	دليل على يومي الذي أترقب
طوى الدهر من عمري ثلاثين حجة	طويت بها الأصقاع أسعى وأدأب
أغرب خلف الرزق وهو مشرق	وأقسم لو شرقت كاد يغرب ^(٢)

(١) عيسى الناعوري، إلياس فرحات شاعر العروبة في المهجر، ص ١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٥.

وإتماماً للتأريخ الوافي لحياة "إلياس فرحات" فإن الناعوري يبحث عن وطنية وعقيدة هذا الشاعر في الرسائل التي تبادلها معه الناعوري، فيعرض إلى موقفه من قضية فلسطين، وعربيته العامة، وحنينه إلى وطنه، ثم يقوم بتقسيم شعره إلى شعر سياسي وشعر اجتماعي ويدرس الجزء الثالث من ديوان "الخریف".

بعد هذا يخصص الناعوري ديوان "أحلام الراعي" بدراسة يتعرض خلالها لحياة هذا الديوان ومكوناته الشعرية، وطباعته، ونقده من خلال المعنى الرومانسي الذوقي يقول: "لعل أروع قصائد فرحات وأشدّها أصالة في الفن والشاعرية وأوفرها حظاً من جمال الوصف، وتفتح الإحساس قصائده التي وعائها "أحلام الراعي" وهذه التسمية وحدها كافية لتَهزّ النفوس برقتها، فهي تسمية بارعة، موحية بأجمل المعاني الشعرية، ولا غرابة في هذا، فهي من إنتاج شاعر متفتح النفس والإحساس، كونت الطبيعة وحدها موهبته الشعرية، وصقلتها وأرهفتها، فاتخذ الشاعر من حب الجمال ملهماً لقسم كبير من شعره، كما اتخذ من القصيدة الوطنية ملهماً للقسم الآخر"^(١).

وفي نهاية دراسته حياة فرحات يعتمد الناعوري إلى تصنيف شعر هذا الشاعر من خلال الحكم الذي وجده فيه، والوصف ثم يختار ثلاثاً من قصائده الحديثة ليلحقها في نهاية الدراسة وهذه القصائد هي: "كبرت فريستهم" إذ يتخيل الشاعر أنه يلقيها في حلب، و "نحن في الشام" إذ تخيل أنه يلقيها في دمشق، ثم قصيدة "يا شيخ" إذ يتخيل أنه يلقيها في لبنان.

وإذا ما وصل الباحث الحديث في منهج الناعوري النقدي - المنهج التاريخي - فلا بد له أن يصل إلى كتاب "أدب المهجر" ١٩٥٩ - هذا الكتاب الذي يرى الدارس أنه لو درس واحداً دون كتب الناعوي لعبر عن منهج الناعوري النقدي - أي تعبير، إذ إن جل مؤلفات الناعوري في أدب المهجر مجموعة في هذا الكتاب، وذلك

(١) المصدر نفسه، ص ٧٥.

لم يكتف الناعوري بهذا فقط، بل حاول أن يحدد الدراسات التي تعرضت للأدب المهجري قبله، إذ وضعها في إطارين الأول: كتب تبحث في أدب بعضهم قبل ١٩٥٥ وكتب عنيت بدراسة هذا الأدب بشيء من التفصيل والشمول والتي بدأت تظهر من عام ١٩٥٥-١٩٥٧^(١).

إن محاولة الناعوري وضع هذا الأدب في إطاريه الكمي والقيمي هي مقومات المنهج التاريخي لديه، فحاول ضبط هذه الظاهرة -الأدب المهجري- وبيان ما يحيط بها من مؤثرات وأسباب وقيم، من أجل الوصول إلى نتائج وأحكام، فكانت أحكامه في مجملها أحكاماً قيمية إحصائية تصنيفية.

وضع الناعوري مؤلفه في قسمين، الأول "الدراسات العامة"، والثاني "إعلام الأدب المهجري" أما القسم الأول، فقد جاء بحثاً في أسباب هذه الظاهرة -الأدب المهجري- فتحدث فيه عن نشأة هذا الأدب واتجاهاته، محاولاً البحث عن اللحظة التاريخية لهذا الأدب، إذ حددها في أواخر القرن التاسع عشر، حيث أخذت جماعات من أبناء البلاد العربية ولا سيما لبنان، وسوريا، بالنزوح إلى بلاد كولمبوس هرباً من جور الأتراك بحثاً عن الرزق، ثم يأخذ يتتبع حياتهم الأدبية عارضاً إلى نشوء الرابطة القلمية في المهجر الشمالي "العصبة الأندلسية" في المهجر الجنوبي، والأدباء الذين لم ينضموا إلى هاتين الرابطين، وكذلك العنصر النسائي وإسهاماته في الأدب المهجري، بالإضافة إلى تعلم أبناء هذه الجالية اللغات الأجنبية، ثم يعرض أيضاً إلى جامعة القلم في البرازيل، التي شكلها المهجرون الجنوبيون بعد فرط عقد العصبة الأندلسية.

وبعد أن يضع الناعوري هذا الأدب في إطاريه الزماني والمكاني، يأخذ بدراسته الفنية التي تتناسب وتثقافة الناعوري الرومانسية في النقد، فيحاول أن يبين توافق الأفكار والتعبير بين أدب الرابطين "القلمية" و "العصبة الأندلسية" إذ يعزو ذلك إلى تشابه الظروف التي نشأت فيها هذه الأفكار وإلى الجنس والميول الفطرية، يقول:

(١) المصدر نفسه، ص ١١.

"وليس في توافق أفكار الرابطين شيء من الغرابة، فقد كانوا فئة قليلة العدد من الشبان، ذوي المواهب الأدبية المتفوقة والنزعات الفكرية الحرة، والعقول النيرة، جمعت بينهم الغربية، بعد أن كان يجمع بينهم الوطن العربي الواحد، في سوريا ولبنان، وجمعت بينهم الغربية على انقاذ الأدب العربي من جموده وقيوده، وألف بينهم الاستعداد الطبيعي والقدرة على العمل المنتهج، وكان الجو حراً يسمح بالعمل، والآفاق واسعة تسمح بالتنفس ملء الرئتين"^(١).

وخلال دراسته النواحي الفنية في "أدب المهجر" فإنه يتعرض إلى الأسلوب الجبراني أو الإنشاء الجبراني كما يسميه، وبعد هذا إلى العناصر البارزة في أدب المهجر، إذ يصنفها في تسع مزايا كبرى، اثنتان منهما في القالب التعبيري وهما: ١. التحرر العام من قيود القديم. ٢. الأسلوب الفني والطابع الشخصي المتميز، والسبع الباقية هي في الموضوع أو جوهر العمل الأدبي وهي: ١. الحنين إلى الوطن. ٢. التأمل. ٣. النزعة الإنسانية. ٤. عمق الشعور بالطبيعة. ٥. براعة الوصف والتصوير. ٦. الغنائية الرقيقة في الشعر. ٧. الحرية الدينية"^(٢).

إن هذا الأسلوب الذي يتبعه الناعوري في دراسته الشعر المهجري بما يتضمنه هذا الأسلوب من محاولات للتصنيف والتقييم كما يلاحظ، ومحاولات البحث عن الحقائق داخل النص هي ملامح من صلب المنهج التاريخي، بما يتبعه هذا المنهج في بحثه عن هذه الأشياء وتسجيله حياة العملية الإبداعية في جوانبها المختلفة (المبدع، النص، المتلقي).

وحتى يكمل الناعوري جوانب هذه الشخصية الإبداعية (الأدب المهجري) فإنه يعرج على الحديث عما يسمى بالأجناس الأدبية في هذه الظاهرة، فيتحدث عن القصة والرواية ويستعرض بعض جوانب نشوء القصة في الأدب الحديث، ويرى أن جبران، هو أول من عني بهذا النوع الأدبي، إذ يعرض لقصصه، ثم يعرض "لقصة لقاء"

(١) المصدر نفسه، ص ٥٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٩-١٣٠.

لمخائيل نعيمة، وقصة "من اللحد إلى المهد" لأنطون أنيس شكور، وخلال عرضه هذه القصص فإنه يتتبع حياتها من ظهورها إلى أثرها في المحيط الذي ظهرت فيه.

ولا ينسى الناعوري أن يعرض إلى القصة الشعرية في أدب المهجر عند إيليا أبي ماضي وندرة حداد، وإلياس فرحات وجورج صيدح وغيرهم.

ثم يتجلى ملمح آخر من ملامح المنهج التاريخي لدى الناعوري بعده الأدب صاحب رسالة في الحياة، وينظر إليه نظرة قيمة، فيخصص فصلا في كتابه يدرس فيه الأدب المهجري، كونه أدب رسالة إذ بين رسالته الإنسانية، ورسالته إلى اللغة العربية، ورسالته إلى الشرق العربي، ورسالته الاجتماعية، ويخلص من هذا البحث عن القيمة لهذا الأدب إلى القول: "هكذا نرى أن الأدب المهجري لم يبتعد عن النظر في شؤون المجتمع الإنساني والمجتمع العربي، ولم يتهرب من معالجة الواقع بل عمل أصحابه جهدهم ليسهموا في خدمة الإنسان والإنسانية عن طريق محاربة الضعف والظلم والظلم الاجتماعي والتبشير بالخير والحرية والسعادة وسائر الفضائل الاجتماعية"^(١).

ثم يحاول الناعوري إقامة علاقة بين شعر المهجر، والشعر الأندلسي، خاصة في الموشحات، ويرى في ذلك أن الشعر الأندلسي، كان أولى مراحل التجديد في الشعر العربي، وجاء الشعر المهجري ليكون المرحلة الثانية، وذلك بسبب تشابه الظروف بين الظاهرتين وهي الرحيل عن الوطن إلى وطن آخر، ثم بعد ذلك يذكر الزجل المهجري الذي يشابه الزجل في الأندلس.

وفي محاولته البحث عن مظاهر العبقرية لدى شعراء المهجر فإنه يدرس ظاهرة المطولات في هذا الشعر، إذ يعدها دليلا على قدرة الشاعر على الإبداع والتميز والعبقرية ولعل التركيز على ذات المبدع وعبقريته هو أيضا ملمح آخر من ملامح المنهج التاريخي الذي يتبدى لدى الناعوري، فيدرس في هذا المجال المطولات مثل "المواكب" لجبران، و"عقبر" لشفيق المعلوف و"على بساط الريح" لفوزي

(١) المصدر نفسه، ص ٢٥١.

المعلوف ومعلقة الأرز" لنعمة قازان وعلى طريق إرم لنسيب عريضة، و "احلام الراعي" لفرحات و "الربيع الأخير" للشاعر القروي، و "الطلاسم" و "الحكاية الأزلية" لأبي ماضي، وفي دراسته هذه المطولات فإنه يتحدث عن حياة هذه النصوص ومكوناتها الشكلية والمضمونية، ويحاول أن يفسر هذه القصائد تفسيرا ذوقيا يعتمد ظاهر النص، دون البحث في عمقه وجوهره الفكري، إذ يحاول أن يطابق بين النص والحقائق، وهذا مما لا شكل فيه ملمح من ملامح المنهج التاريخي أيضا لدى الناعوري.

ومن نماذجه النقدية في هذا الموضوع حديثه عن قصيدة "عقبر" لشفيق المعلوف يقول: "وفي هذا النشيد يطير الشيطان وعلى ظهره الشاعر فيريه نهر الغي وعلى ضفته الشيطان الأعمى "سرحوب" يحرسه، فيرحب "سرحوب" بالشاعر ومطيته (...). ولست أدري كيف وثب الشاعر من "عقبر" مدينة الجن، إلى نهر الغي، والسرواب الذي خلفه، مع أنه قد ذكر أن هذا النهر في جهنم، وجهنم غير "عقبر" وقد استمرت الرحلة في أرجاء جهنم بعد ذلك في النشيد الخامس أيضا"^(١).

وإيماننا من الناعوري بأن هذا الشعر -المهجري- هو جزء من الأدب العربي يجب أن يؤرخ له وتناقش قضاياها في إطار الموضوعات العامة للأدب العربي فقد تحدث عن الطرائف والمطارحات في هذا الشعر فيقول: "في الأدب المهجري -كما في الأدب العربي إجمالاً- كثير من الطرائف والحكايات المسلية، وفيه كذلك كثير من المطارحات الشعرية المرحية، وقد رأيت أن أدير حديثي الآن على شيء من هذه الطرائف والمطارحات المهجريّة التي تتجلى فيها خفة الروح وبراعة الصياغة والموهبة الشعرية المطبوعة"^(٢).

في القسم الثاني من كتابه، يؤرخ الناعوري إلى أبرز أعلام الأدب المهجري.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٨٧-٢٨٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣١٨.

إذ شمل الناعوري في هذا القسم من الدراسة اثنين وأربعين علما من أعلام الأدب المهجري تتبع حيواتهم ومؤلفاتهم وعلاقاتهم ببعض وعلاقته - هو - معهم، معتمدا الوثائق والنصوص التي وصل إليها من هؤلاء أو عنهم، إذ استغرق الحديث عن هؤلاء الأعلام الصفحات ٣٣٣-٥٨٤ من الكتاب، ويرى الدارس أن يقوم بعرض الخطوط العريضة لواحدة من هذه الدراسات حتى يتسنى ملاحظة التاريخية والتوثيقية في منهج الناعوري النقدي، فعندما يتحدث عن جبران فإنه يتعرض إلى علاقته بالرابعة القلمية كونه عميدا لها كما يرى الناعوري ويبين مواهبه في الشعر والنثر والرسم، وكتاباتة بالعربية والإنجليزية، فيسرد مؤلفاته في المجالين، ثم يقوم بعرض سيرة جبران بين "بربارا يونغ" وميخائيل نعيمة" و "يوسف الحويك" وماري هاكل" ثم يأخذ في الحديث عن خصوم جبران وأسباب هذه الخصومة، وأشار إلى أن أشد خصوم جبران هو أمين الريحاني.

وبهذه الطريقة التتبعية والاستقصاء المستفيض للحوادث والظواهر والأسباب والمكونات والنتائج، كتب الناعوري كتابه "أدب المهجر".

ويختتم الناعوري تأريخه للأدب المهجري بالحديث عن الصحافة في المهجر، إذ يعرض إلى حياة ثمانية من الصحفيين بالإضافة إلى صحفهم ومجلاتهم.

لقد جهد الناعوري في هذا المؤلف جهدا عظيما محاولا ترسيخ قدم الأدب المهجري ضمن مسيرة الأدب العربي عبر مراحلها، ومن أجل ذلك اتبع المهج التاريخي فوثق الظواهر وبحث عن حقيقة الأشياء ودون من خلال الوثيقة والمعرفة الذاتية في هذا الموضوع، إذ أصبح هذا المؤلف هو الجامع والشامل لما كتب الناعوري في أدب المهجر، ومن هنا فإن الدارس لن يقوم بدراسة كتابية اللاحقين حول أدب المهجر وهما: "نظرة إجمالية في الأدب المهجري ١٩٧٠" و"مهجريات ١٩٧٦" لأن هذين الكتابين ما هما خلا مستلتين من كتاب أدب المهجر، لأسباب كان ذكرها المؤلف واعترف بها في أكثر من موضع، وقد أشار الدارس إلى هذه الإشارات في حينها فيما سبق.

أما كتاب الناعوري "أدباء من الشرق والغرب (من الأدب المقارن) ١٩٦٦، فقد حاول الناعوري فيه أن يقدم محاولة في الأدب المقارن، ولكن لا يمكن للدارس أن يعدّ هذا الكتاب في منهجه دراسة مقارنة، فالناعوري في هذا الكتاب لا يخرج على منهجه التاريخي الذي يعتمد البحث عن مظاهر حياة المبدع والنص والمتلقي، فما أقامه الناعوري من مقارنات بين الشعراء أو الكتاب في هذا المؤلف، هو كتابة لتاريخ هؤلاء أو لنصوصهم، فهو في مقارناته الافتراضية، التي يبحث عنها لا يسير في جوهر المنهج المقارن بل في جوهر المنهج التاريخي، فمفرداته النقدية هي مفردات تخص المنهج التاريخي في النقد، فالحديث عن البيئة والظروف التي أوجدت النصوص، وعلاقة ذلك بحياة المبدع كل ذلك يؤكد تاريخية المنهج عند الناعوري "إذ لا يعدّ من الأدب المقارن في شيء ما يعقد من موازنات بين كتاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من التأثير أو يتأثر به"^(١).

فالناعوري كل ما فعله في هذه الدراسة أنه حاول أن يرصد مشابه خارجية تتعلق ببيئة المبدعين أو بحيواتهم أو بشكل النصوص، أو بالظروف التي ظهرت فيها، وأطلق على ذلك التشابه العضوي الصدفي "أدباً مقارناً" وهذا ما يخالف مفهوم الأدب المقارن، ومجال عمله فالأدب المقارن "لا يقتصر - في ميدان بحثه - على عرض الحقائق، بل يشرحها شرحاً تاريخياً مدعماً بالبراهين وبالنصوص من الآداب التي يدرسها"^(٢).

وبالتالي "فلا يصح أن ندخل في حسابنا مجرد عرض نصوص أو حقائق تتصل بالأدب ونقده لمجرد تشابههما أو تقاربهما، دون أن يكون فيها صلة ما نتج عنها توالد أو تفاعل من أي نوع كان، قد يكون الجري وراء مقارنات من هذا النوع مفيداً لتقوية الملاحظة، وللإحاطة بمعلومات كثيرة، ولكنه ليست له قيمة تاريخية حتى يعدّ

(١) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص ١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٣.

في باب الأدب المقارن، على أن هذه المقارنات في معظم صورها عقيمة، لأنها لا تشرح شيئاً، بل تقوم على نوع من الترف العقلي أساسه جمع المعلومات، لا نظام فيها ولا قاعدة لها، ولا يجمع بينها إلا مجرد ما يبدو من تشابه^(١).

هذا ما فعله الناعوري في كتابه هذا، ومن هنا، فإن الدارس يرى أن هذا الكتاب جاء يؤكد منهج الناعوري التاريخي في النقد وفي بحثه سيرة حياة المبدع والنص، والنظر إليهما من خلال ظروفهما، وأسباب وجودهما متبعاً ذلك التعليق الرومانسي الخالص حول قيم هذه النصوص وجمالياتها.

في هذا الكتاب قدّم الناعوري اثنتي عشرة دراسة "مقارنة" كما يسميها، أقامها على التشابه الخارجية بين المبدعين وإبداعاتهم، فكان يأخذ مظاهر الحياة للمبدعين، ثم يحاول الاستشهاد من إبداعاتهم على ما تشابه بينهما من أشياء - ولعل النموذج التالي يوضح منهجه التاريخي الخالص في ذلك، يقول: "كان أول من يستحق أن يقارن به الشابي هو الشاعر الإنجليزي جون كيتس: لقد كان التشابه بين حياة كيتس وحياة الشابي كثيراً، سواء من حيث السن والإصابة بالمرض ومصائب الحياة: فلقد ولد جون كيتس عام ١٧٩٥ وتوفي بمرض السل عام ١٨٢١، فلم يزد عمره على ستة وعشرين عاماً، وولد الشابي عام ١٩٠٩، وتوفي بمرض القلب عام ١٩٣٤، دون أن يكمل الخامسة والعشرين من عمره.

ولقد داهمت المصائب جون كيتس في حياته القصيرة السريعة، كما داهمت الشابي: فإذا كان والد الشابي قد توفي والشابي ابن عشرين عاماً، وخلف له هموم تدبير معيشة الأسرة من بعده إلى جانب مصارعة المرض والموت المبكر، فقد توفي والدا كيتس وهو ما يزال في سن مبكرة كذلك، وترك له أعباء تدبير شؤون أخوته الذين يصغرونه، وهي أعباء باهظة بالنسبة إليه يضاف إليها فشله المريع في الحب، ثم مرضه وموته مبكراً..."^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٢) عيسى الناعوري، أدباء من الشرق والغرب، ص ١٣-١٤.

ثم يتابع الناعوري سرد حياة الاثنين وهكذا يفعل مع الشابي و "وردسورث" أيضاً، ثم يقدم نصوصاً كشواهد على ما يقول، وفي نهاية مقارنته بين الشابي و "وردسورث" يقول " على أهم ما جعلني استرسل في هذه المقارنة، وفي ضرب الأمثلة العديدة المتنوعة هو أنني من شعر الشابي و "وردسورث" كنت في حديقتين عامرتين بالجمال والفتنة والعبير، وما كان سهلاً علي أن أكتفي بوردة من هنا، وزهرة من هناك، بل أردت أن أملأ من الزهر والورد يدي وأيديكم معي لننعم بالعطر والفتنة اللذين يقدمهما لنا أبو القاسم الشابي ويقدمهما لنا وليم وردسورث"^(١).

ويتبع الناعوري المنهج ذاته في عقده المقارنات الأخرى، في تركيزه على مظاهر حيوات المبدعين وحيوات إبداعاتهم وربط ذلك كله بالبيئة ومكوناتها، من هذا المنطلق فإن الدارس يرى أن هذا المؤلف هو شاهد على تاريخية الناعوري النقدية، وتشبته بحياة النصوص وأصحابها وتفسيرها الموضوعي القائم على البحث عن الأسباب والمسببات، وأنه لا يختلف في دراساته هذه عما قدمه في "أدب المهجر"، إذ انتقل التاريخ من تأريخ الأدب القومي في مكان محدد، إلى تأريخ لمجموعة من الأدباء العرب والغرب مجتمعين معاً. فهو لا يتعدى أن يكتب تاريخين ويزاوج بينهما من خلال علاقات خارجية صدفوية دون أن يجد الشرط التاريخي لهذا التأثير أو التأثير، ودون أن يبحث في مدى جدية هذا التشابه وبيان طبيعته وشكله التاريخي الذي ينعكس في عمق النصوص إن كان موجوداً.

ويستمر الناعوري في منهجه هذا في كتابه "دراسات في الآداب الأجنبية ١٩٧٦" إذ يتعرض إلى اثنين وعشرين سيرة من سير المبدعين توزعت هذه السير بين سيرة شاعر، أو كاتب أو كتاب، أو ترجمات، أو مستشرق موزعين على الآداب العالمية المختلفة منها الإنجليزي والألماني، والفرنسي والمجري والبلغاري، والبيروني، والإسباني، والصيني، والفاندي.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٤.

وفي عام ١٩٨٠ أصدر الناعوري كتاب "الحركة الشعرية في الضفة الشرقية من المملكة الأردنية الهاشمية" إذ يستعرض في مقدمة هذا الكتاب الحركة الأدبية في المملكة الأردنية الهاشمية منذ عام ١٩٢١ بشكل مبسّر وفي عجالة واضحة، الهدف منها وضع هذه المختارات الشعرية التي اختارها في إطارها الزمني والمكاني وهذا -كما نعرف- هدف المنهج التاريخي في بحثه ودراسته الظواهر، بعد ذلك يقوم الناعوري باختيار مجموعه من الشعراء الأردنيين الذين يمثلون زمن الدراسة ١٩٢١-١٩٨٠، إذ يعرف بكل شاعر بما لا يزيد على صفحتين ثم يقوم بإثبات نماذج من شعره.

وفي عام ١٩٨١ أصدر الناعوري كتاب "تحو نقد أدبي معاصر" هذا الكتاب الذي أقحم عليه العنوان إقحاما، فعندما تأخذ الكتاب بين يديك يفاجئك التفاوت الكبير بين العنوان والمضمون، فالكتاب مجموعة مقالات صحفية كتبها الناعوري على مدى الأعوام ١٩٧٥-١٩٨٠، فإذا ما استثنينا المقال الأول: "بين النقد الأدبي والجمالية والبلطجة الفكرية" فإنك لا تجد ما يتحدث فيه عن النقد الأدبي من حيث طبيعته وجوهره وعصريته كما يوحي عنوان الكتاب، بل إنك واجد مجموعة من المقالات تتراوح بين الحديث عن مؤتمر، أو تعريب لمصطلح أو عرض كتاب أو الرد عن مقال أو الحديث على رواية أو قصيدة أو تدوين مساجلة أدبية وغير ذلك.

لكن الناعوري في عرضه هذه الموضوعات لا يخرج على منهجه التاريخي في مناقشاته هذه القضايا من حيث هي مظاهر تخضع للبيئة والظروف، وحقائق ترتبط بالتاريخ الزمني لها.

وعلى شاكلة هذا الكتاب ومنهجه، أصدر الناعوري عام ١٩٨٥ كتاب "مع الكتب والحياة والناس" وذيل عنوانه في عبارة (في النقد الأدبي)، وعندما تدرس الكتاب تجده مجموعة من المقالات التي كتبت في أوقات مختلفة، كما يقدم الناعوري الكتاب فيقول: "هذه مقالات كتبتها في أوقات متباعدة، ونشرت في مجلات أدبية في بلدان عربية، متعددة ويجمع بينها أنها تتناول بالنقد الأدبي موضوعات وكتب مختلفة لا

تحامل فيها على أحد ولا مجاملة لأحد على حساب الحقيقة، انسجاماً مع مفهومي للنقد^(١).

إن هذا التقديم يفصح عن ذاته - أي إفصاح - ويبين أهدف الناعوري في منهجه النقدي التاريخي هو البحث عن الحقيقة وأنه يتحرى الموضوعية والعدل، وهذا مفهومه للنقد كما يصرح بذلك.

لقد تراوح تاريخ هذه المقالات بين ١٩٦١-١٩٨٤، لكن ما يلفت الانتباه أن المنهجية النقدية التاريخية واحدة في الإطار العام لهذه المقالات، مع ملاحظة النقد الرومانسي الواضح في هذه الممارسات وهذه الميزة -الرومانسية- ملازمة لنقد الناعوري وليست بحاجة إلى أعمال الفكر حتى يمكن الوصول إليها في نقد الناعوري.

وفي العام ذاته ١٩٨٥ أصدر الناعوري كتاباً آخر هو "خليل السكاكيني" أديباً ومربياً، وفي هذا المؤلف يقدم الناعوري حياة السكاكيني بجزئياتها متتبعاً مراحلها من خلال معرفته للسكاكيني، بالإضافة إلى عرض حياة مؤلفات السكاكيني يقول الناعوري في هذا الكتاب: "هذا الكتاب مجموعة بحوث ومقالات كتبها في أوقات وظروف متباعدة، ولم أفكر إذ ذاك في جعلها كتاباً، وقد جاء كل منها في مناسبة معينة، ولذلك جاء فيها بعض التكرار الذي لا بد منه، ولكنها أصبحت مع الأيام جديرة بأن يضمها كتاب يخلد ذكر أديب فلسطين الأكبر خليل السكاكيني الإنسان والأديب والمربي، ويقدم في الوقت نفسه للدارسين معلومات تفيد في دراساتهم له"^(٢).

بهذا المنهج التاريخي مارس عيسى الناعوري نقده إذ قام بدراسة الظواهر الأدبية من خلال ربطها بواقعها وأسبابها وآثارها التي تمخضت عنها متتبعاً مراحلها، كما تبدى له فولف وفسر وربط القرائن بعضها ببعض، بحثاً عن ظاهرة حقيقية بعيدة عن الزيف والتأويل وهذا هو لب المنهج التاريخي في النقد.

(١) عيسى الناعوري، مع الكتب والحياة والناس، ص ٥.

(٢) عيسى الناعوري، خليل السكاكيني، ص ٣.

ناصر الدين الأسد

لا يكون الدارس مبالغاً إذ ما عدّ د. ناصر الدين الأسد واحداً من أبرز أعلام النقد العربي الحديث الذين استخدموا المنهج التاريخي في دراساتهم الأدبية، بل ومن أكثرهم صرامة في تطبيق أسس هذا المنهج، الذي يعتمد في جوهره تتبع الظاهرة الفنية بجوانبها المتعددة، المبدع، النص، المتلقي، ولعل ذلك يعود في رأي الدارس إلى المرجعية الفكرية التي ينطلق منها د. ناصر الدين الأسد، التي تشكلت في بيئة علمية، كان المنهج التاريخي هو السائد في نظرتها إلى الفن والإبداع، وهذه البيئة تتمثل في جامعة القاهرة، إذ تتلمذ فيها على أعلام هذا المنهج في البحث والنقد في تلك الفترة، إذ كان هؤلاء الأعلام على علاقة مباشرة مع هذا المنهج من خلال تأثرهم بلانسون الذي يعد أبا المنهج التاريخي، ومن أشهر هؤلاء الأعلام "أحمد ضيف، وطه حسين ومن تلامذتهم: زكي مبارك ومحمد مندور وسامي الدهان، وسهير القلماوي، ومحمد غنيمي هلال، وجودت الركابي، وعلي جواد الطاهر، وشكري فيصل وناصر الدين الأسد، ومحمد يوسف نجم، وعبد المحسن طه بدر وغيرهم"^(١).

وبسبب من هذا التأثير فقد كوّن رأييه ومفهومه الخاص حول الفن والإبداع فعده ظاهرة اجتماعية، لها أسبابها ومسبباتها ونتائجها، وهذا هو جوهر المنهج التاريخي في النقد، يقول: "قال فنّ كل فن، إنما هو -في بعض جوانبه- ظاهرة اجتماعية، ولا يصح في الفهم أن تولد الظاهرة الاجتماعية فجأة، وتبرز من الفراغ، مهما تكن في ظاهرها كذلك. بل لا بدّ أن تكون نتيجة لعوامل متعددة، استوفت تفاعلها، واستكملت أسبابها حتى انت ثمارها، وقد تكون هذه العوامل خفية، مستترة، لا يتنبه إليها في حينها، وقد تكون بطيئة التكوّن، متشابكة مع غيرها، متداخلة في عوامل أخرى، يشق تمييزها منها، وأفرادها وحدها، وقد تضيع بعض أجزاء هذه العوامل، وتمحى بعض معالمها، مع الزمن، بحيث تخفى على الباحث، بل إن عوامل

(١) عبد المجيد حنون، اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، ص ٢١.

النمو والتطور في المجتمع كثيرا ما تكون كذلك، ولكن كل هذا لا يعني أنها لم تكن قائمة، وعجزنا عن استبانتها لا ينفي وجودها، إذ قد يكون مرد ذلك إلى ضياع بعض مصادر الحقبة التي نؤرخها أو إلى بعض نقص في طريقة التأليف، وفي أساليب التدوين، ووسائله حينئذ، أو إلى تقصير في الجهود التي نبذلها لاستجلاء غوامض تلك الحقبة^(١).

لعل هذا التحديد لمفهوم الفن، والتركيز على العوامل المسببة، والبحث عنها، وربطها بالأسباب، ضمن حقبة معينة، وكذلك كيفية التدوين وصحة المصادر، واستكمال البحث في هذه المكونات، واستجلاء الأمر من جوانبه المختلفة، كل هذا يذكرنا في ما قاله لانسون في تحديده للمنهج التاريخي في البحث والأدب^(٢).

يضاف إلى ما سبق سبب آخر جعل د. الأسد من أعلام المنهج التاريخي في النقد العربي الحديث هذا وهو ميله إلى تحقيق التراث والاهتمام بتوثيقه، إذ أكسبه هذا العمل التزاما في معرفة الظواهر في حقائقها، وبيان أسبابها ومسبباتها، والبحث في قرائنها للوصول إلى طبيعة وجودها وجوهرها.

في عام ١٩٥٧ أصدر د. الأسد كتابه "الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن"، إذ حاول في هذا الكتاب يحاول د. الأسد أن يقدم دراسة تكاد تكون عامة تلم الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن، ضمن إطار زمني ومكاني محددين، باحثا عن الظواهر وأسبابها، ومن هنا فقد وضع للدراسة تمهيدا بحث فيه تحديد المكان والزمان، لكل من فلسطين والأردن، فمن ناحية المكان يقول: "كان الأردن وفلسطين - منذ الفتح الإسلامي لهذين البلدين قبل أربعة عشر قرنا، جندين من أجناد الشام الخمسة وهي: جند فلسطين، وجند الأردن، وجند دمشق، وجند حمص، وجند فنسرين"^(٣).

(١) ناصر الدين الأسد، خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين، ص ٥-٦.

(٢) ينظر ٣٩٥-٤٢٦، ينظر لانسون وماييه، منهج البحث في الأدب واللغة، ص ٢١-٨٩.

(٣) ناصر الدين الأسد، الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن، ص ٧. وانظر ناصر الدين الأسد، الحياة الأدبية الحديثة.

ثم يأخذ بالرجوع إلى المصادر حول هذين الجندين وما يتعلق بهما من معلومات، أما زمان الدراسة فيحدده بقوله: "أما البحث فسنرى من حديثنا في القسم الأول بعد صفحات، أنه يشمل القرن التاسع عشر الميلادي وخاصة السنوات الأخيرة القليلة منه، منذ أن أخرجت المطابع أوائل المؤلفات في هذين القطرين، ويتصل البحث إلى يومنا هذا الذي نعيش فيه"^(١).

وكعادة أصحاب المنهج التاريخي، فإنه يحاول أن يوصل الماضي بالحاضر، فيقول: "ولكن الحديث عن هذا الحاضر لا تستقيم بين أدينا طرائقه إلا إذا وصلناه بالماضي، وسنحاول أن يكون الحديث عن ماضي الأدب العربي في هذين القطرين، حديثاً مقتضباً، أقرب إلى اللمس العابر الخفيف، حتى لا نجور على الموضوع الأصيل وبحسبنا إشارات موجزة تغني عن التفصيل"^(٢).

وبعد هذا يأخذ بعرض مشاركة الأردن وفلسطين في تاريخ الفكر العربي، وأشهر من ظهر في هذين الجندين من المفكرين والشعراء والكتاب.^(٣)

أما القسم الأول من هذا الكتاب الذي يلي التمهيد فإنه يتحدث عن عوامل النهضة الفكرية الحديثة ومظاهرها بالتفصيل الدقيق، متتبعا لتعليم في العهد العثماني، والحياة السياسية والاجتماعية، باحثاً عن بذور النهضة الأدبية بعد ذلك وفي الفصل التالي يتحدث عن طوائف المتعلمين والدستور العثماني والاحتلال الإنجليزي وأثرهما في الحياة الفكرية لأهل هذه البلاد، ثم يعرض إلى عوامل النهضة الفكرية الحديثة من خلال حركة التأليف والترجمة إذ يقوم بعرض المؤلفات في مستوياتها المختلفة المدرسية والترجمة، والتأليف العام^(٤).

في القسم الثاني من الكتاب يتحدث عما يسميه النثر الفني ويشمل في نظره، المقالة، والقصة، فتحت عنوان المقالة يعرض إلى اتجاهين في الكتابة الفنية، وهما:

(١) المصدر نفسه، ص ١٢، والزمن المقصود هو ١٩٥٧ سنة نشر الكتاب. وانظر الحياة الأدبية، ص ١٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢. وانظر الحياة الأدبية ص ١٨.

(٣) ينظر المصدر نفسه، ص ١٢-١٧. وكذلك الحياة الأدبية ص ١٨-٢٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢١-٥٣. وانظر الحياة الأدبية ص ٢٩-٩٧.

اتجاه التجديد، واتجاه التقليد، يقول: "وسنعرض في هذا الفصل لأدبيين ناثرين يمثلان اتجاهين واضحين في الكتابة الفنية: "الاتجاه إلى التجديد، في الأسلوب، الموضوع، والتطور مع روح العصر، ومقتضيات الزمن، والاتجاه إلى المحافظة على القديم والتمسك بالتراث العربي القديم واحتذائه"^(١).

ويرى أن حامل لواء الأول "خليل السكاكيني"^(٢) وحامل لواء الثاني "محمد اسعاف النشاشيبي"^(٣)، ويستخلص خصائص أسلوب التحديد التي يرى أنها تتمثل في: اجتناب الألفاظ والتعابير التقليدية المتوارثة، وتجنب التوطيل والتكرار واستخدام المترادفات، وتجنب الألفاظ الغريبة، وتجنب الإستعارات والتعبيرات الخيالية واللغة الشعرية، والعناية بالمعنى أولاً وتجنب التكلف واستخدام الأسلوب الطبيعي"^(٤).

ويرى الدارس أن هذا الأسلوب في البحث ومحاولة إيجاد المميزات والخصائص، والتفسير المنطقي المستقصى، لا يخص بالدرجة الأولى إلا المنهج التاريخي، في محاولته رصد الظاهرة ووضعها في إطارها الزمني والمكاني والفني في الوقت نفسه، وليس هذا فقط فأصحاب هذا المنهج معنيون بالتفسير والأخذ بالأسباب في إثبات الظواهر، ولعل خير مثال على ذلك ما يفعله د. الأسد في محاولة تفسيره مذهب التجديد عند السكاكيني يقول: "ولا بد لنا من أن نتبين الأسباب التي حدثت بالسكاكيني يفرع إلى هذا المذهب، وأن يتمسك به تمسكاً شديداً، وينافح عنه كلما واثته الفرصة (...) ونحن إذا تجاوزنا عن الأسباب القائمة في نفس السكاكيني، مثل ميله في حياته عامة إلى اليسر والوضوح وكرهه التكلف والتعقيد، ومزاوئته مينة التدريس سنوات طويلاً، جعلت التوضيح والإفهام صفاته - إذ تجاوزنا عن ذلك، كان لا بد لنا من أن نقف عند سبب كبير الأثر، هو مدى ما وصلت إليه الكتابة الأدبية في آخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين من تكلف وتصنع، وترديد لألفاظ

(١) المصدر نفسه، ص ٧٥. وانظر الحياة الأدبية، ص ١٠٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٥. وانظر الحياة الأدبية، ص ١٠٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٤. وانظر الحياة الأدبية، ص ١١٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨١. وانظر الحياة الأدبية، ص ١١٠-١١١.

وعبارات محفوظة أو منقولة وإكثار مفرط في استخدام المترادفات والمحسنات اللفظية فضلاً عن تفاهة المعاني وغبائية الأفكار^(١).

يتضح أن هذه المحاولة في التفسير تحاول أن تربط شكل الإبداع الجديد بالظروف الجديدة، ومحاولة التجاوز عن الواقع لأسباب بيئية خالصة تتمثل فيما قدمه في الجزء الأول من كتابه حول الظروف التعليمية الجديدة وبوادر النهضة في هذه البلاد، وهذا الأسلوب في البحث يصب جلة في المنهج التاريخي.

وانطلاقاً من هذا المنهج الذي يتبعه في رصد الظواهر فإنه عندما يتحدث عن القصة، يقوم برصد المجموعات القصصية تاريخياً، ثم يعرف بهذه المجموعات ويعرض أهم ملامح حياة أصحابها، فيبدأ بخليل بيدس، ثم نجاتي صدقي، وكثرة ترجمته عن الروسية ثم الدكتور إسحاق موسى الحسيني في (مذكرات دجاجة - ١٩٤٣) وشكري شعشاعة (نكريات ١٩٤٥) وعبد الحميد ياسين (أقاصيص ١٩٤٦) وعبد الحليم عباس (فتاة من فلسطين ١٩٤٨) ومحمد أديب العامري (شعاع النور ١٩٥٣) ثم سميرة عزام ومجموعتها (أشياء صغيرة ١٩٥٤) و (الظل الكبير ١٩٥٦)، وعيسى الناعوري (طريق الشوك ١٩٥٥) و (خلي السيف يقول ١٩٥٦)، ومحمود سيف الدين الإيراني في مجموعته (أول الشوط) و (مع الناس ١٩٥٥).

وبعد عرضه لهذه المجموعات مسجلاً حياتها التأليفية وما تركته من أثر في المحيط الذي ظهرت فيه من خلال تعليقات مقتضبة يقول في نهاية الفصل الخاص بالقصة: "وبعد: فإن الحديث عن القصة في الأدب الحديث في الأردن وفلسطين يتلخص في بضعة أمور:

١. تجاوزت القصة تجاوباً عميقاً مع المجتمع وحاجات الناس، والظروف القومية، وتطورت تطوراً فنياً كبيراً قائماً على الدراسة الواعية، لهذا الفن عند الأمم الغربية والشرقية في القديم والحديث، وأكثر كتاب القصة من

(١) المصدر نفسه، ص ٨٢. وانظر الحياة الأدبية، ص ١١١.

الأدباء الهادفين، ذوي الرسالة، الذين يربأون بفسهم أن يكون وسيلة للتسلية العابرة وإزجاء الوقت.

٢. تزايد عدد القصص والقصاصين مع الزمن وخاصة بعد مأساة فلسطين، وأصبحت القصة من أهم صور التعبير الفني الأدبي من حيث كثرة الإنتاج.

٣. تتفاوت القصص التي ذكرناها في هذا الفصل (والذي ضاق نطاقه عن الإشارة إليها في قيمتها الفنية وقد اكتفينا بالعرض التاريخي، وتجنبنا النقد الفني واكتفينا منه حين نضطر إليه بإشارات عابرة، اقتبسناها من مقدمات القصص أو من أحاديث بعض شيوخها لتدل على هدف كاتبها أو أسلوبه أو طريقته في المعالجة والبناء.

٤. إن القصة القصيرة (الأقصوصة) أكثر عدداً من القصة الطويلة، وكل ذلك يجعل من القصة في الأدب الحديث في الأردن وفلسطين موضوعاً جديراً بأن يستغل ببحث خاص^(١).

لقد تعمدت اقتباس هذا النص من أجل التلليل على ميزة المنهج التاريخي لدى د. الأسد في بحثه عن النتائج والأسباب قبلها، ومحاولة تصنيف الإبداع والاهتمام بتحديد الظاهرة ومحاولة وضعها في سلمها التاريخي والفني الذي يتناسب بعضهما مع الآخر في منظور هذا المنهج.

وفي الإطار ذاته - التاريخي - يبحث د. الأسد الشعر في القسم الثالث من الكتاب، فيقوم بعرض تاريخي إلى الشعراء، ويقسمهم في مجموعات الأولى: (النظامون) ومنهم "يوسف النبهاني" والشيخ "علي الريمائي" والشيخ "سليم أبو الإقبال اليعقوبي" و "أبو الفضل محي الدين بن حسن الملاح" واسكندر الخوري البيتجالي،

(١) المصدر نفسه، ص ١١٠-١١١. وانظر الحياة الأدبية ص ١٦٤-١٦٥.

يقول: "وحسبنا أن نذكر عناوين النتاج الشعري والنثري لبعض من سميننا لنستدل بها على ما لا بد أن يكونوا عليه في الشعر"^(١).

وبعد أن يستعرض نتاج هؤلاء الشعراء يصل إلى القول: "ثم طرأ على الحياة عامة في هذين البلدين من العوامل التي أشرنا إليها في فصول القسم الأول من هذا البحث مما حمل الأدب على أن يقطع أشواطاً طويلة في تطوره، بعد أن هدمت من ورائه الأسوار، فاتصل بقديمه الأصل اتصالاً وثيقاً، أعانته على أن يمنح من صفوة ما أنمي جذوره وأرسى أصوله، وبعد أن فتحت من أمامه أبواب الأدب العربي الحديث في سائر أقطار العرب والأدب الأوروبي والعالمي على اختلاف فنونه ومذاهبه، فاستطاع أن يستمد من كل ذلك ريثاً يندي به جذوره وقبسات يطعم بها جذوعه، فتنمو وتستطيل، وبعد أن جاشت حياة الناس السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية عامة جيشاناً كان لا بد أن يكون له أثره في الحس والفكر"^(٢).

في هذا ما يؤكد تجلي الربط المنهجي بين الظروف (البيئية) والإبداع والتحويلات التي يعمل على رصدها المنهج التاريخي في مفهومه للظواهر وشرط وجوده.

واستكمالاً لرصد الظاهرة الشعرية في هذه الفترة والبحث عن مميزاتها ومكوناتها يعرض د. الأسد النتاج الشعري من خلال وضعه في مجموعات تتعلق بالموضوع، فيذكر أربعة من الشعراء الذين اقتصرت دواوينهم على الغزل يقول: "ونبدأ بأربعة شعراء اقتصرت دواوينهم أو جل ما فيها من قصائد على الغزل، وإن اختلفت منزلتهم الشعرية، وهم: مؤيد الإيراني، وحسن فريز، وحسن البحيري، وحسن زيد الكيلاني"^(٣)، ثم يستعرض شعر الشعراء الذين وظفوا إنتاجهم الشعري في قضية وطنهم ومنهم: برهان الدين العبوشي، ١٩٤٧ ومحمود الحوت ١٩٥١، ومعين بسيسو ١٩٥٢، وعبد الكريم الكريم (أبو سلمى) ١٩٥٣، وخليل زقطان ١٩٥٣، وهارون هاشم رشيد ١٩٥٤، وفدوى طوقان ١٩٥٣، ١٩٥٥، وكذلك يوسف

(١) المصدر نفسه، ص ١١٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١١٩-١٢٦.

وهارون هاشم رشيد ١٩٥٤، وفدوى طوقان ١٩٥٣، ١٩٥٥، وكذلك يوسف الخطيب ١٩٥٥، وعيسى الناعوري ١٩٥٦، ثم يذكر الشعراء الشباب أسد محمد قاسم، ونزهة سلامة وإسماعيل عبد الرحمن، ويقول عن هؤلاء الشباب: "جمعوا بعض قصائدهم في مجموعة واحدة سموها "أعاصير من الأردن" ١٩٥٦، وشعرهم محاولات للشعر الواقعي الجديد المتحرر من القافية، المقتصر على تفعيله واحدة، يكررونها وإن كانوا يلتزمون في بعض قصائدهم القافية وبحور الشعر المعروفة، ومحاولاتهم هذه لا ينقصها الصدق الفني ورشاقة التعبير بل إن بعضها نال حظا كبيرا من الإتيقان"^(١).

في الفصل الأخير من هذا الكتاب يفرد دراسة للشاعرين إبراهيم طوقان، ومصطفى وهبي التل، من خلال الاتكاء على مراحل حياة الرجلين وتتبع أهم مظاهرهما، بالإضافة إلى ثقافتهما ومصادر هذه الثقافة، والبحث عن بداية نظمهما للشعر والخصائص الفنية لشعر كل منهما، وتتبع حياة ديوانيهما الشعريين، يقول عن إبراهيم طوقان: "وشعر إبراهيم صورة صافية لنفسه يجليها فيه جلاء واضحا حتى ليحس القارئ بعواطف الشاعر وخلجات نفسه حية نابضة لصدق الشاعر وإخلاصه الفني في التعبير وأهم سماته:

١. أنه في مجموعة يسير على عمود الشعر العربي بسلامة أسلوبه واختيار ألفاظه، وإشراق ديباجته.

٢. واضح، لا غموض وإبهام ولا رمزية فيه، يعرض المعنى من غير تكلف، ودون أن يجهد نفسه أو يجهد القارئ بالغوص العميق على المعنى أو بالخيال المجنح والمجاز المعقد.

٣. ألفاظه قريبة سهلة عذبة، لا إغراب فيها مع جزالة وبعد عن الابتذال"^(٢).

ويقول في شعر مصطفى وهبي التل في الأسلوب النقدي ذاته: "إن شعر مصطفى وهبي التل صورة صادقة لنفسه، لا زيف فيها ولا افتعال، ونفسه كانت

(١) المصدر نفسه، ص ١٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٢-١٤٣. وانظر الحياة الأدبية، ص ٣٤٦.

عميقة التجاوب مع مجتمعه وحوادث وطنه والأشخاص الذين كانوا يرتبطون بهذه الحوادث، ولذلك كان لا بدّ لمن يريد أن يفهم شعره وما فيه من إشارات إلى أسماء أشخاص أو مواضع أو حوادث، من أن يتتبع سير الأحداث في شرق الأردن منذ أن بلي بالاحتلال البريطاني^(١).

إن التزام د. الأسد بالمنهج التاريخي في النقد، الزمه -كما يرى الدارس- تتبّع حياة الأدب في هذه الفترة والتركيز على سيرة المبدعين وسيرة إبداعاتهم وفي الكتاب شواهد كثيرة على ذلك يرى الدارس أن يعرض ثلاثة منها كشواهد على (تقصي الظاهر) في منهج الدكتور الأسد (المنهج التاريخي).

النموذج الأول: تقصي أثر (مذكرات دجاجة) للدكتور إسحاق موسى الحسيني يقول: "وفي سنة ١٩٤٣ صدرت للدكتور إسحاق موسى الحسيني "مذكرات دجاجة" فأنارت ضجة واختارها القراء وقدموها على سائر ما صدر في سلسلة "اقرأ" من كتب، وذلك في مسابقة استفتت فيها دار المعارف بمصر قراءها، قدّم لها الدكتور طه حسين، فكشف عما استبطنته القصة من رمز فقال: "وكذلك كشفت لنا هذه الدجاجة عن نظراء يشاركوننا في لذاتنا وآلامنا وفي محاسننا وعيوبنا، وهي في ذلك تشبه تلك الحيوانات التي تحدثت في كلبلة ودمنة" منذ قرون طوال، ومن يدري؟ تحدثت كما تحدثت تلك الحيوانات، جاعلة من نفسها رمزاً لنا معربة عما لا نستطيع نحن أن نعرب عنه حين نريد أن نصور حياتنا ونصف ما فيها من العيوب والأدواء..."^(٢).

النموذج الثاني: تقصي حياة ديوان إبراهيم طوقان يقول: "جمع إبراهيم طوقان ديوانه بنفسه قبل أن يفارق الحياة، وقد ذكر أخوه أحمد في مقدمة ديوانه أن إبراهيم قد اختار قصائد هذا الديوان المطبوع بعد مرحلتين من الانتقاء والتخير من مجموع ما كان قد نظم قال - يعني أحمد طوقان - وإنك لتجد بين مخلفاته دفاتر متعددة كتبت في مناسبات متفاوتة في القدم، فهذه قصيدة أثبتت في المجموعة الأولى،

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٨-١٤٩. وانظر الحياة الأدبية، ص ٢٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٨. وانظر الحياة الأدبية، ص ١٤٨.

فمرّ عليها قلمه في مناسبة أخرى، فحذفها وكتب عليها (قصيدة مفككة الأوصال باردة العاطفة) وتلك قصيدة أخرى، حذفها بدون تعليق لاعتقاده أن المناسبة التي قيلت فيها لم تكن المناسبة التي تستحق الخلود، ثم نقل رحمه الله تلك المجموعة المنقحة مرة أخرى ولم تنتج هذه المجموعة الثانية أيضاً من قلمه، بل أعمله فيها فحذف ما حذف وأثبت ما أثبت...^(١).

النموذج الثالث: تقصى حياة ديوان مصطفى وهبي التل يقول: "لم يجمع شاعرنا ديوانه في حياته بل جمعه بعد وفاته ابنه مريود - ينقل عن مقدمة الديوان من كلام محمود المطلق - "جمعها من الصحف ومن قصاصات الورق والمسودات التي خلفها الشاعر، وقد بذل في ذلك جهداً عظيماً، ومع ذلك فاعتقد أنه قد ضاع بعض شعر "عرار" [لقب، لقب الشاعر به نفسه وكان يوقع به بعض شعره ومقالاته في الصحف] ولم ينشر في هذا الديوان لأن شعره لم يجمع في حياته، ولكنني أعتقد أن ما ضاع منه ليس بالشيء الكثير أو الهام لأن القصائد الجيدة الكاملة قد نشرت في الصحف وذاع أمرها بين الناس أيام حياته"^(٢).

في عام ١٩٦٠^(٣) أصدر د. الأسد كتابه "الشعر الحديث في فلسطين والأردن"، لقد جاء هذا الكتاب في منهجه مؤكداً قوياً على المنهج التاريخي الذي يعتمد د. الأسد في قراءته الظواهر الأدبية، فجاء حلقة مفصلة لفصل من فصول الكتاب السابق (الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن) وهي حلقة الشعر، إذ يرى الدارس، أن جلّ ما جاء في هذا الكتاب في إطاره العام واسماء شعرائه قد ورد في الكتاب السابق بل إن بعض التعليقات على حياة الشعراء وإنتاجهم تكررت ذاتها دون تغيير، وهذا ما سيشير إليه الدارس في موضعه، ولعل هذا أيضاً ما دفع من أشرفوا على نشر الكتاب الأخير "الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٢. وانظر الحياة الأدبية ص ٣٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٢. وانظر الحياة الأدبية، ص ٢٨٦-٢٨٧.

(٣) ورد في مقدمة الكتاب التي أثبتها د. الأسد في كتاب "الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى سنة ١٩٥٠، أنه صدر عام ١٩٦٠، وفي غلاف الكتاب (الحياة الأدبية) أنه صدر عام ١٩٦١.

١٩٥٠^(*) "أن يحذفوا القسم المتعلق بالشعر من الكتاب الأول "الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن".

إن ما جاء به هذا الكتاب هو دراسة موسعة للظاهرة الشعرية في هذين القطرين من خلال المنهج التاريخي الذي يربط بين البيئة وتحولاتها من جانب، والابداع من جانب آخر، إيماناً منه بدور هذه العوامل البيئية في توجيه الابداع يقول: "فنحن إننا أمام مظاهر جديدة، لا بد من تسجيلها والوقوف عندها وتدبر مقدماتها ونتائجها، وتتبع عواملها وآثارها (....) لا بد من تسجيلها والوقوف عندها وتدبر مقدماتها ونتائجها، وتتبع عواملها وآثارها (...) وذلك لأن الأدب في حقيقته نتاج البيئة والمجتمع وليس في هذا الرأي ما يهدم القيمة الفنية الذاتية للفرد أو يهدر الموهبة والشاعرية في نفس الأديب وإنما هو يعترف بكل ذلك ويفسره تفسيراً أقرب ما يكون إلى طبائع الأمور، وذلك لأن الأديب الفنان ليس كاتباً معلقاً في الفراغ، وإنما هو إنسان في مجتمع يولد فيه وينمو في جوه وأوضاعه، وتتأثر نفسه بناسه، وأحواله، ويستمد وجدانه ووحيه والهامة من الحياة حوله، فالأديب إذن سيمهما يكن- هو ابن مجتمعه يتفاعل معه ويتأثر به ويؤثر فيه"^(١).

وانطلاقاً من رؤية المنهج التاريخي في ربطه الابداع بالبيئة، بما فيها من زمان ومكان، فقد قسم الشعر في هذه الفترة إلى مجموعات تمثل كل مجموعة واقعاً بيئياً وظرفياً يخصها فهناك شعراء: ما قبل النهضة، وشعراء مرحلة الانتقال، وشعراء النهضة، ثم شعراء قبل النكبة وأخيراً شعراء بعد النكبة^(٢).

لقد ركز د. الأسد في دراسته هؤلاء الشعراء على جانب الترجمة لهؤلاء ومحاولة التعريف بمؤلفاتهم الشعرية، والقراءة السطحية لأشعارهم، التي تتسم بالتعليق

(*) اعتمد الباحث فيما يتعلق بهذا الكتاب ما ورد في كتاب "الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة ١٩٥٠" للدكتور ناصر الدين الأسد، إذ شمل هذا الكتاب كتابي "الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن ١٩٥٧" و "الشعر الحديث في فلسطين والأردن ١٩٦٠" وصدر عن مؤسسة شومان ٢٠٠٠.

(١) ناصر الدين الأسد، الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة ١٩٥٠. ص ٢٠١.

(٢) المصدر نفسه، انظر الصفحات ١٧٥، ١٩٥، ٢٣٥، ٢٧٧، ٤٢٣.

العاجل المبتسر الذوقي، ولعل ما فرض ذلك هو طبيعة الهدف العام للدراسة وهو عرض أكبر ما يمكن عرضه من النماذج الشعرية في هذه الفترة، لتكون مرجعاً تاريخياً قبل أن تكون مرجعاً فنياً يقرأ النصوص قراءة نقدية عميقة في مضامينها وأشكالها.

ولعل بعض النماذج تؤيد ما يذهب إليه الدارس الحالي، يقول في قراءته بعض النماذج من شعر محمد إسعاف النشاشيبي: "ولا ريب في أن هذا النظم مخالف للنماذج التي عرضناها في الحقبة السابقة، ففيه تجاوب واضح مع الحياة من حوله، وانفعال بأحداثها، ثم إن أسلوبه ولفظه قد خرجا من إطار "نظم الفقهاء" ولكنه بعد ذلك كله- لم يرض عنه صاحبه، وأثر أن ينسلخ منه ويقتصر على النثر"^(١).

وفي تقييمه شعر من سماهم شعراء النهضة- يقول: "ولا ريب أن هذا الشعر وغيره، مما قيل في هذه الحقبة، متفاوت في قيمته الفنية، فبعضه بلغ شأواً رفيعاً في الفن الشعري، وبعضه لا يكاد يقف لتهالكه، وإن كانت له قيمة تاريخية، بل ربما كان له وقع في النفوس في مناسباته حين نظم، لما فيه من خطابية وإثارة للمشاعر، ومهما يكن، فإن هذا القدر الذي ذكرناه، إنما أوردناه ليكون دليلاً على أن هذه الحقبة الحافلة بالأحداث القومية والثورات الوطنية، كانت تموج بالشعراء، الذين تجاوبوا مع الحياة والمجتمع، من حولهم، وشاركوا بفنهم في ميادين الجهاد التي خاضتها أممتهم"^(٢).

وفي قراءة شعر حسني فريز يقول: "و أوضح خصائص حسني فريز في شعره ثلاث:

١. أنه في ألفاظه وأسلوبه وفي صوره ومعانيه، يمتح من ذات نفسه في أصالة وصدق، ولا يستعير ممن سبقه بعض الصور والتعبيرات المحفوظة والمكورة.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٧٤.

٢. تشيع في شعره عامة، وفي شعره المسرحي خاصة، ثقافة أدبية تاريخية تطالع القارئ في أكثر أبياته فتحمله على شيء من التأمّل والتأمل حتى يتمثل الصورة البيانية جليّة.

٣. إنه من الشعراء القليلين الذين حاولوا نظم المسرحية الشعرية^(١).

ويقول في تقييمه شعر محمد العزي في ديوانه "من رمال الجفر" مجموعة شعرية تضم اثنتين وعشرين قصيدة نظمها أثناء اعتقاله (...) والقصائد جميعها تزخر بالثورة على الاستعمار، والدعوة إلى تحطيم أغلاله، وتقيض بتمجيد الأمة العربية، والثقة بها، والأمل في مستقبلها والإحساس العميق بقضيتها الواحدة على اختلاف أقطارها^(٢).

لعل هذه النماذج - وغيرها كثير وكثير جدا لا تستطيع الدراسة الحالية استيعابه - تبين للمتخصص مدى تحقيق المنهج التاريخي في خصائصه ومكوناته من حيث ربط الابداع بالبيئة ومحاولة قراءته كونه دالة تاريخية وثقافة عبر البحث عن المميزات التي تحمل الأنطاعية المحكومة بالإطار التاريخي التحقيقي للظاهرة.

في عام ١٩٦٣ أصدر د. الأسد كتابة "خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين، إذ أكد د. الأسد في هذا الكتاب منهجه التاريخي في النقد الأدبي - هذا المنهج الذي برز جليا في كتابيه السابقين - فيدرس خليل بيدس كونه رائدا للقصة العربية الحديثة في فلسطين. إذ يعد هذا المبدع ظاهرة نمت نتيجة لظروفها البيئية المحيطة المتعلقة بالجو الثقافي ومراحل الحياة الخاصة بهذا المبدع، وحياة نصوصه.

يبدأ ناصر الدين الأسد ببيان البيئة الابداعية في تلك الفترة التي أطلق عليها البيئة القصصية (١٨٧٥-١٩٢٥) في ثلاث مراحل أو مجالات:

(١) المصدر نفسه، ص ٣١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٤٠.

الأول: القصص الشعبي إذ يقول: "ولا شك أن هذا القصص الشعبي لم يكن آنئذ معدوماً من الفن الأدبي في شيء بل كان ينظر إليه نظرة الاحتقار والازوراء، لأنه لا يليق إلا بالعوام، فكان الأدباء في ذلك الزمن والمتعلمون يتعالون عليه ويتجافون عنه (...) فلم يكن لهذا اللون من القصص أي أثر مباشر فيما نعرف- في نشأة القصة الحديثة في فلسطين أو في تطورها في مراحلها الأولى"^(١).

الثاني: ما يعتمد الثقافة العربية القديمة "ويتمثل في بعض الأشخاص الذين أموا مصر وتخرجوا في الأزهر الشريف وعادوا إلى بلادهم ليتولوا مناصب القضاء والإفتاء والتدريس، أو الذين أموا بعض المدن السورية الأخرى مثل طرابلس، وبيروت، ودرسوا في مكاتبها الإعدادية والسلطانية"^(٢).

الثالث: مجال يسير في ثلاثة مسار: "أولها ما انسرب من مصر ولبنان من آثار النهضة الحديثة وخاصة المجلات"^(٣)، والثاني "ما انسرب من الثقافة الأجنبية عن طريق الترجمة إلى اللغة التركية، وقد كان نفر من أبناء فلسطين يدرسون التركية في بلادهم ويؤمنون تركيا للدراسة في مدارسها العالية"^(٤)، أما الثالث "ما انسرب من الثقافات الأجنبية المتعددة وخاصة الإنجليزية والفرنسية والروسية عن طريق المدارس الأجنبية التبشيرية، التي كانت منذ منتصف القرن التاسع عشر منبثّة في أنحاء بلاد الشام عامة، وفي مدن فلسطين خاصّة"^(٥).

ثمة هدف من عرض د. الأسد هذا البيئة القصصية التي ظهر فيها خليل بيدس يتمثل في الوصول إلى وضع هذه الظاهرة في أسباب وجودها وشروط معرفتها ومحاولة تفسير ما يتعلق بها من مميزات وأسباب، ولا شك في أن هذا الأسلوب هو ديدن المنهج التاريخي في محاولة تفسيره الظواهر الإبداعية، من هنا فإن د. الأسد

(١) ناصر الدين الأسد، خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين، ص ٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١١.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٢.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٣.

يقول: "في هذه الحقبة عاش خليل إبراهيم بيدس (ولد نحو ١٨٧٥ في مدينة الناصرة) وفي هذه البيئة الثقافية نما وترعرع، وبدأ منذ سنة ١٨٩٨ يتسلم الراية ونهض برسائله، ويترجم القصص والأقاصيص ويؤلفها وينشئ مجلة هدفها الأول نشر الروايات والأقاصيص المترجمة والموضوعة"^(١).

بعد تحليل عناصر البيئة المحيطة يأخذ في تحليل حياة المبدع فينتبع حياته وآثاره في الفصل الأول من الدراسة، ويقف عند ولادته وقفة طويلة لمحاولة تحديدها مستعينا بالقرائن ومن ذلك قوله: "ومن هذه المعلومات نستطيع أن نرجح أن الذي يؤلف كتابا في التربية والتعليم ويطبعه سنة ١٨٩٨، ويكون قد تخرج في دار المعلمين مدة الدراسة فيها ست سنوات بعد أن يكون قد درس في مدرسة ابتدائية سابقة عليها، ثم يصبح مديرا لمدرسة في نحو سنة ١٨٩٩، أو قبلها قليلا - نستطيع أن نرجح أن من كان هذا شأنه لا بد أن يكون حينئذ قد تجاوز العشرين ولو بقليل، وأن مولده - إن لم يكن في سنة ١٨٧٥ على وجه التحديد - فهو كذلك على وجه التقريب"^(٢).

لعل هذا الأسلوب في التحقيق في الأشياء والظواهر، هو جوهر المنهج التاريخي الذي يتبعه ناصر الدين الأسد في نقده الأدبي، وليس هذا فقط بل إنه يتتبع جزئيات حياة خليل بيدس، ومظاهر ذكائه ونبوغه وعبقريته، وعمل والده، والمدارس التي درس فيها وغير ذلك، وعند حديثه عن آثاره فإنه يتوقف طويلا في حديثه عن مجلة النفائس ومراحلها التاريخية بالتفصيل الدقيق"^(٣).

وفي الفصل الثاني من الكتاب يتحدث د. الأسد عن فن القصة عند بيدس، فيذكر مراحل حياته القصصية، التي بدأت بالترجمة عن الروسية في وقت مبكر بعيد تخرجه في المدرسة الروسية الداخلية في الناصرة، إذ طبعت له في بيروت في سنة

(١) المصدر نفسه، ص ١٦-١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩.

(٣) المصدر نفسه، الصفحات ٢٩-٣٨.

واحدة (١٨٩٨) ترجمات لثلاث قصص "روسية طويلة"^(١)، ويذكر مرحلة توقفه عن ترجمة القصة وكتابتها حتى عام ١٩٠٨، عندما أصدر "مجلة النفائس" إذ يقول: "وكانت أعداد مجلة النفائس تشتمل على أقاصيص مترجمة مؤلفة وعلى قصة طويلة تتسلسل في أعداد المجلة كلها أو بعضها"^(٢)، بعد ذلك يعرض د. الأسد إلى مقدمة مجموعة بيدس القصصية "مسارح الأذهان" ١٩٢٤، ويبيّن ما في هذه المقدمة من مواقف تتعلق بطبيعته القصة وأنواعها في رأي خليل بيدس.

وإتماماً للدراسة التي يقدمها د. الأسد عن ريادة خليل بيدس للقصة الحديثة في فلسطين، فإنه يتحدث عن القصة الطويلة عند بيدس ويقول: "لا نعرف أن خليل بيدس قد ألف من القصص الطويلة إلا قصة واحدة هي "الوارث" وهي كما ذكر تحت عنوانها على الغلاف "رواية اجتماعية غرامية"^(٣)، ثم يقدّم د. الأسد عرضاً لهذه القصة يختمه بنقد يركز فيه على الموضوع والشخص والأسلوب الخالي من السجع وسائر المحسنات.

وحتى تكتمل دائرة البحث التاريخية حول "قصص خليل بيدس" فإنه يتحدث عن القصة القصيرة عند بيدس فيقول: "في سنة ١٩٢٤ أصدر خليل بيدس كتابه "مسارح الأذهان" وهو كما ذكر على غلافه تحت العنوان "مجموعة أدبية فنية روائية في حقيقة الحياة" وقد صدر هذا الكتاب بمقدمة أوردنا مقتطفات منها في الفصل الثاني من هذه المحاضرات"^(٤).

ويكمل هذا الفصل في محاولته التحقق من سؤاليين:

أولهما: هل نشر خليل بيدس هذه الأقاصيص كلها أو بعضها، متفرقة في مواضع أخرى، ثم أعاد نشرها مجموعة في هذا الكتاب، أو أنها جميعاً تنشر هنا أول مرة؟

(١) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٧٩.

وثانيهما: هل ألف خليل بيدس هذه الأفاصص كلها أو ألف بعضها وترجم بعضها أو ترجمها كلها أو اقتبسها؟^(١).

من الواضح أن هذا الأسلوب في التقصي عن لحظة ولادة النص وبيان تاريخ ظهوره، هي من مقومات المنهج التاريخي في النقد، كما ذكرها لانسون في حديثه عن التحقق من النصوص وصلتها بصاحبها^(٢).

يخلص د. الأسد بعد التحقق بأسلوبه الدقيق حول هذه المجموعة إلى القول: "وكل ذلك يجعلنا في شك من أمر تأليف بعض هذه الأفاصيص، ويدعونا إلى التساؤل عنها: فهل شأنها شأن القصص المترجمة التي كان خليل بيدس ينشرها في مجلة "النفاثس" دون أن يشير أنها مترجمة، ودون أن يذكر أسماء مؤلفيها وعناوينها في الأصل، واللغة التي ترجمها عنها سواء أكانت الترجمة حرفية دقيقة أم ترجمة متحررة تصرف فيها المترجم ضرورياً من التصرف على عادته في ترجمة القصص الطويلة؟ أو لعل الكاتب قد اطلع على موضوعات بعض هذه القطع وأفكارها العامة فيما قرأه من القصص الأوروبية متأثراً بها متأثراً عاماً واقتبس هذه الموضوعات والأفكار وصاغها في أفاصيص تبدو أنها من وضعه وتأليفه؟ أليس من حقنا إذن أن نعجب هنا كما عجبنا من قبل، من اغفال بيدس النص على كل ذلك وتوضيحه؟^(٣).

في عام ١٩٧٠ أصدر د. الأسد كتابه "محمد روي الخالدي رائد البحث التاريخي الحديث في فلسطين"، ففي هذا الكتاب يسير ناصر الدين الأسد ضمن منهجه السابق في البحث - أي المنهج التاريخي - فيدرس شخصية محمد روي الخالدي من خلال البيئة المحيطة مقتفياً ما فعله مع خليل بيدس في كتابه السابق، يقول عن هذه الدراسة: "بدأتها بتمهيد عن البيئة الثقافية في فلسطين خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ثم جعلت الدراسة نفسها في قسمين كل قسم ثلاثة فصول، أدت القسم الأول على أسيرة الخالدي وحياته وأثاره العلمية

(١) المصدر نفسه، ص ٧٩-٨٠.

(٢) ينظر كتاب لانسون ومابيه، ترجمة محمد مندور، (مرجع سابق)، ص ٢٣.

(٣) ناصر الدين الأسد، خليل بيدس رائد القصة الحديثة في فلسطين، ص ٨٢.

وشخصيته وخصائصه الثقافية، وادرت القسم الثاني على كتبه، فعرضتها كتاباً كتاباً، وحللتها ونقدتها، ثم ذلت الكتاب بملاحق، رأيت أنها تكمل فائدته^(١).

إن هذا التوضيح لإطار هذه الدراسة، يضع أيدينا على المنهج الذي يتبعه د. ناصر الدين الأسد في بحثه شخصياته وموضوعاته الأدبية، إذ يتعامل مع هذه الظواهر من خلال وجودها البيئي وعلاقاتها القائمة مع الآخر المتمثل في مكونات المحيط.

وبعد أن يضع د. الأسد يده على معالم البيئة الثقافية في فلسطين في فترة البحث من خلال عرضه التنظيمات الإدارية في فلسطين في عهد العثمانيين والمدارس ونظام التعليم ودخول المطبعة، والأسر العريقة، والبذور الأولى للنهضة الفكرية يخلص إلى القول: "في هذه البيئة" الثقافية الفكرية ولد روجي الخالدي، ونشأ وحصل المراحل الأولى من دراسته، حيث درس في مدرسة العلوم السياسية وفي كلية الفنون (السوربون)، فانطلق فكره من عقالة وتفتحت نفسه على ألوان جديدة من الحياة وعلى ضروب مختلفة من الثقافة الحديثة والمعارف العصرية^(٢).

ويأخذ د. الأسد يبحث في أسرة الخالدية، وسبب تسميتها، وسيرة روجي الخالدي وآثاره، ثم شخصيته الثقافية بحثاً استقصائياً معتمداً الوثائق التاريخية والقرائن العقلية في الوصول إلى منابع أسرة الخالدي، وسبب تسميتها هذا الاسم، وإليك هذا النموذج من تحقيقه وبحثه في ذلك يقول: "وتفسير هذه النسبة على هذا الوجه - أي نسبة أسرة الخالدي إلى خالد بن الوليد - لا يثبت للتحقيق، إذ إنه كان معروفاً للنسابين الثقات منذ القرن الثاني الهجري أن عقب خالد بن الوليد قد انقرضوا جميعاً ولم يبق منهم أحد. قال المصعب بن عبدالله بن المصعب الزبيري (ولد ١٥٦هـ - وتوفي ٢٣٦هـ): "وقد انقرض ولد خالد بن الوليد، فلم يبق منهم أحد، ورثهم أيوب بن سلمه دارهم بالمدينة"، وأعاد هذا القول بحروفه الزبير بن بكار (ولد سنة ١٧٢هـ، وتوفي

(١) ناصر الدين الأسد: محمد روجي الخالدي، رائد البحث التاريخي في فلسطين، ص ٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢.

٢٥٦هـ) وقال ابن حزم (٣٨٤-٤٥٦هـ) "وكثر ولد خالد بن الوليد حتى بلغوا نحو أربعين رجلا، وكانوا كلهم بالشام، ثم انقرضوا كلهم في طاعون وقع فلم يبق لأحد منهم عقب" ثم ذكر أيوب ابن سلمة بن الوليد" وعبارة ابن حزم صريحة في الشمول والقطع...^(١).

بهذه الطريقة البحثية التاريخية التفصيلية يكتب د. الأسد كتاباته النقدية معتمدا جوهر المنهج التاريخي القائم على التثبت من الخبر والظاهرة في إطارها الزمني والمكاني وعندما يتحدث عن مؤلفاته فإنه يتبع الطريقة ذاتها، من حيث كتابة سيرة حياة الكتاب متبعا مراحل تأليفه ونشره حتى وصوله إلى القارئ، وليس هذا فقط بل يسجل أثر هذا الكتاب في المحيط الذي ظهر فيه، ونموذج ذلك قوله على كتاب "تاريخ علم الأدب عند الفرنج والعرب وفكتور هوغو" إذ يسجل حياة هذا الكتاب منذ صدوره في مجلة الهلال ١٩٠٢، حتى تم طبعه كتابا مستقلا ١٩٠٤ في مطابع الهلال^(٢)، وعدد الطباعات التي تمت للكتاب، وبيان أثر هذا الكتاب، وموضوعاته التي ناقشها إذ يقسمها ثلاثة موضوعات هي: آراء ونظرات في النقد الأدبي، والمقارنة بين ما عند الافرنج وما عند العرب من فنون القول وأنواع الموضوعات والمعاني، ثم ما اقتبس منه الافرنج من آداب العرب وعلومهم، وبعد ذلك يذكر مأخذه على هذا الكتاب، ويستخدم هذا الأسلوب في حديثه عن مؤلفات الخالدي كلها.

في عام ١٩٩٩ أصدر د. الأسد كتابه "نشأة الشعر الجاهلي وتطوره"، ومما لاشك في أن هذه الدراسة الحديثة للدكتور ناصر الدين الأسد حول أصول الشعر الجاهلي وصورته الأولى، تؤكد ثباته وبقاء الرؤية التاريخية للأشياء لدى هذا الناقد، إذ جاءت هذه الدراسة تأكيداً قوياً على المنهجية التاريخية فيما يقدم من أبحاث، ولعل عنوان الدراسة يفصح عن مدى عمق التاريخية والتأصيل الذي يبحث عنه د. الأسد، في محاولته بيان أولية الشعر العربي وصورة وجوده الأولى.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٢) انظر المصدر نفسه، ص ٦٧-٨٩.

من هنا فقد ناقش مفهوم الجاهلية كما وردت في القرآن الكريم وقسمها قسمين: الجاهلية الأولى والجاهلية الأخيرة، وعمل على تحديد الإطار الزمني والمكاني لهذه الظاهرة الشعرية من أجل الوصول إلى ما هو قريب من الظروف الأولى للنشأة من خلال الظن والاستنتاج بسبب قلّة البراهين القطعية، فيقول: "ثم إن البحث العلمي النظري يختلف عن البحث العلمي التجريبي الذي يستطيع الباحث أن يتثبت منه ويقيم عليه البرهان، بإعادة التجربة بعد أن يوفر لها الظروف ولاشروط نفسها، وحين يفقد الباحث النصوص ولا تسعفه التجربة، فإنه يلجأ إلى الظن الذي لا يغني من الحق شيئاً، إلا إذا ساندته افتراضات واستنتاجات وترجيحات من حالات مشابهة، وإن لم تكن بالضرورة مطابقة عند الأمم نفسها، أو عند شعوب وأمم أخرى في بيانات مقاربة، والأخذ بالتشابه بين هذه الحالات ليس مأموناً دائماً. ولا بدّ من الحذر والحيلة، في إصدار الأحكام بتقليب الحالات على جوانبها المتعددة لرؤية وجوه الاختلاف والافتراق، التي قد تختفي وراءه وجوه الائتلاف والاتفاق"^(١).

ومن أجل أن يؤصل هذه الظاهرة ويحدد شخصيتها القريبة من الحقيقة، وهذا دينن المنهج التاريخي، في البحث، فإنه يعرض إلى ثلاثة كتب سبقته في هذا المجال وهي "المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها" للدكتور عبدالله الطيب، و "بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف" للدكتور محمد عوني عبد الرؤوف، وكتاب "تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري" للدكتور نجيب البهبيتي، إذ يقرأ هذه الكتب قراءة دقيقة، وينظر فيما قدمت من حجج وبراهين حول أولية الشعر العربي في الجاهلية، ويعارض آراءهم مع آراء القدماء، ذلك يعرض إلى النقوش التي عثر عليها في بلاد العرب، تحت عنوان "بين الأسطورة والحقيقة: النقوش" ليصل إلى القول "وهكذا نرى أن بين أيدينا نصوصاً تعود بنشأة الشعر العربي إلى ما بين المئة الرابعة والمئة الثالثة قبل الإسلام، وتعود بتقصيد القصيد أو تطويلها، بحيث تبلغ ثلاثين بيتاً إلى ما بين خمسين ومئة عام ومئتي عام قبل الإسلام"^(٢).

(١) ناصر الدين الأسد، نشأة الشعر الجاهلي وتطوره، ص ١٦-١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٦.

وفي الفصل الخامس من هذه الدراسة يحاول أن يحدد الزمان لهذه الظاهرة، تحت عنوان: "محاولة لتحديد الزمان" وذلك من خلال معرفة بعد الشعراء عن زمن النبوة عن طريق تتبع نسبهم وأجيالهم، ثم يبحث في "الأوليات" كما وردت في الأخبار، ويبدأ بابن سلام، ثم يبحث في زمن سيل العرم وسد مأرب ليكونا شاهدين على الزمن العربي القديم وبالتالي أصل وأولية الشعر العربي.

بعد هذا العرض لأعمال د. ناصر الدين الأسد النقدية والبحث في منهجها يجد الدارس أن هذا الناقد ناقدٌ تاريخيٌ في منهجه، بل هو مغالٍ في تاريخيته النقدية التزامها التزاماً مقصوداً لذاته، محاولاً تأسيس هذا المنهج في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، وهذا ما ظهر فيما بعد على أعمال طلبة الأستاذ الأسد في البحث والنقد وقراءة النصوص في الجامعة الأردنية وغيرها.

محمود السمرة

يمثل د. محمود السمرة علامة فارقة في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ يتميز دوره في محاولته رقد النقد الأدبي في الأردن خاصة والعالم العربي عامة بأصول النظريات النقدية ومبادئها في أوروبا، ونقل التجارب الإبداعية الأوروبية إلى الواقع الأدبي العربي، من هنا فقد كانت أولى مساهماته النقدية تتمثل في ترجمة بعض الممارسات النقدية الأوروبية والكتابة عن حياة الأدباء والمبدعين الغربيين ومنها "القصة والسيكولوجية"^(١)، لليون أيدل ١٩٥٩ و "هنري جيمس"^(٢)، لايدل ليون ١٩٦١، و"روائع التراخيديا في أدب الغرب"^(٣)، لكلنيث بروكس ١٩٦٤، ثم وضع كتابا بعنوان "مقالات في النقد الأدبي"^(٤)، ١٩٦٣، وهذا الكتاب في حكم المترجم أو الكتابة بتصريف إذ يقول في تصديره هذا الكتاب "هذه مقالات في النقد الأدبي، يجمع بينها أنها تتناول قضايا في الأدب المعاصر تبدو على جانب كبير من الأهمية، ومقالات الأقسام الثلاثة الأولى إما منقولة بتصريف أو ملخصة عن كتاب غربيين (...). أما مقالات القسم الرابع فقد تناولت فيها جوانب من بعض مشاهير الكتاب بالتحليل والنقد"^(٥).

وفي نهاية هذا التصدير بين الهدف الذي ينشده من وراء ذلك، وهو إطلاع المهتمين في العالم العربي على هذه الممارسات النقدية. والقضايا الهامة في هذا المجال، فيقول: "وإني لأرجو أن تحقق الغرض الذي وضعت من أجله، فتنبه الأذهان إلى هذه القضايا الهامة التي تشغل الأوساط الأدبية والفكرية في بلاد الغرب، وتعطينا

(١) ليون أيدل، القصة والسيكولوجية دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ترجمة محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩.

(٢) أيدل ليون، هنري جيمس ١٨٤٣-١٩١٦، ترجمة محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت ١٩٦١.

(٣) روائع التراخيديا في أدب الغرب، جمعها كلنيث بروكس، ترجمة محمود السمرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٤.

(٤) محمود السمرة، مقالات في النقد الأدبي، المكتبة الأهلية، بيروت ١٩٦٣.

(٥) المصدر نفسه، ص ٣.

مثالاً طيباً للجدِّ والعمق اللذين يتناول بهما رجال الغرب قضايا الفكر والأدب، بعيدين عن الابتذال، والاتجار بالكلمة"^(١). وأصدر أيضاً كتاباً بعنوان "أدباء معاصرون من الغرب ١٩٦٤"^(٢).

لكن الكتاب الذي يعدُّ أولى ممارسات السَّمرة النقدية التطبيقية هو كتاب "الرجلاني الأديب الناقد ١٩٦٦"، إذ حاول السَّمرة في هذا الكتاب أن يدرس حياة الرجلاني وإبداعاته المتعددة، كونه علامة دالة على عصره الذي عاش فيه، إذ انطلق السَّمرة في دراسته هذه من قوله: "هذه دراسة عن أبي الحسن علي بن عبد العزيز الرجلاني: المشهور بالقاضي الرجلاني، تحاول أن تربط بين الرجل وعصره، ربط تفسير وتحليل وتعليل، وتسعى إلى جلاء آرائه النقدية وبيان مدى أصالته، وتجهد في عقد صلة بين هذه الآراء ومثيلاتها في النقد الفني في الغرب"^(٣).

لقد طبق السَّمرة في دراسته الرجلاني المنهج التاريخي في النقد، إذ جعل عبقرية الرجلاني ونبوغه وتميزه ابنة عصرها وبيئتها، وأن ما وصل إليه الرجلاني من إبداع نقدي هو وليد المكونات البيئية والثقافية، وبالتالي فقد جاءت الدراسة مبتدئة بدراسة العصر والحياة الخاصة بالرجلاني، وبينت العلاقة بين هذه الروافد وشخصية الرجلاني.

يقول في حديثه عن حياة عصر الرجلاني "لا نستطيع أن نفهم الرجل إلا إذا فهمنا العصر، وما أحداث التاريخ سوى تعبير عن التيارات الظاهرة والخفية، التي تعبت بالأمة، والقرن الرابع الهجري مثل واضح على هذا: فهو وإن كان العصر الذهبي الذي نضجت فيه الثقافة العربية الإسلامية، وأنت أكلها، فإنه كان في الوقت نفسه قرن زوال مجد الخلافة في بغداد"^(٤).

(١) المصدر نفسه، ص ٦.

(٢) محمود السَّمرة، أدباء معاصرون من الغرب، دار الثقافة بيروت، ١٩٦٤.

(٣) محمود السَّمرة، القاضي الرجلاني الأديب الناقد، ص ٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ٩.

بهذه المرجعية التي تعدُّ الظاهرة ابنة العصر يدخل محمود السَّمرة دراسة الجرجاني، فيتحدث بالتفصيل الدقيق عن الحياة بجوانبها المتداخلة من سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، وتفكك هذه الحياة والفرق والأحزاب التي كانت في تلك الفترة ويصل إلى القول: "هذا هو الجوُّ السياسي الذي عايشه على بن عبد العزيز الجرجاني"^(١)، ثمَّ يستعرض الحياة الاقتصادية وأنظمتها المتعلقة بها من ضرائب واقطاع وغيرها مفسراً هذه الحياة بأنها تعبير عن الفساد المستشري في الحكم.

وأما الحياة الاجتماعية فليست هي أقلَّ تحولاً وتفككاً من الجوانب الأخرى فيقول: "ولم يكن الخلل في النظام الاجتماعي يقلُّ عن الخل الذي رأيناه في الحياة السياسية والحياة الاقتصادية، ولم يكن المواطنون وحدة متجانسة، أو على شيء من التجانس بل كانوا منقسمين إلى أحزاب وفرق وشيع يكره بعضها بعضاً، وتكيد الواحدة منها للأخرى، وكان المجتمع العباسي في هذا القرن مركباً تركيباً طبقياً"^(٢).

وإتماماً لدراسة هذه الظاهرة النقدية - الجرجاني - وإجلاء جوانبها والخفايا المتعلقة بها، فإن السَّمرة يعرض الحياة الثقافية في تلك الفترة ويبيِّن مظاهر ازدهارها، وأسباب ذلك في شتى مجالات هذه الحياة ويضيف إلى ذلك دراسة الحياة الأدبية، معتبرها مرآة المجتمع فيقول: "الأدب مرآة المجتمع، بصدقهِ وزيفهِ، وهكذا كان هذا القرن الذي عرضنا لبيئته السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ونريد أن نرى صورة هذا كلِّه في الأدب، في شكله ومضمونه، أما من حيث الشكل، فقد كان الأدب معقداً تعقُّد الحياة نفسها (...). أما من حيث المضمون، فقد صورَّ الأدب، البيئة السياسية، والبيئة الاجتماعية، والبيئة الطبيعية، وقد سبق لنا أن رسمنا صورة للحياة السياسية، أما إنسان هذه الحياة فقد أجاد وصفه ابن العميد حين قال: "المرءُ أشبه شيء بزمانه، وصفة كلِّ زمان منتسخة من سجايا سلطانه" والأدب هو صورة هذا المرء"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ١٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٧-٤٢.

بهذه الحتمية الخالصة نظر محمود السَّـمـرة إلى الجرجاني، وهذا يذكرنا بما وضعه أصحاب المنهج التاريخي من شروط تخص البيئة ودورها في الابداع، والجنس واللحظة التاريخية لدراسة الظاهرة الأدبية والعبرية المبدعة، ويذكرنا أيضاً بروح دراسة طه حسين للمعري والمتنبي التي التزم فيها المنهج التاريخي في النقد. فعذَّ هاذان الرجلان نتاجاً لبينتيهما.

وإذا كان القاضي الجرجاني ظاهرة نقدية انتجها عصرها، فإن أكثر ما يكون له علاقة مباشرة في تكوينها هو الحياة النقدية في هذه الفترة، ومن هنا فإن محمود السَّـمـرة يدرس هذه الحياة -النقدية- الخاصة بالمتنبي ليصل إلى أسباب ظهور كتاب "الوساطة؟" الذي كان نتيجة لما دار حول المتنبي من خصومات وحوارات نقدية. فيقول: "ونحن هنا لا نريد أن نؤرخ للنقد في هذا العصر، ولكننا نهدف إلى توضيح الحركة النقدية التي دارت حول المتنبي وتوجت بكتاب "الوساطة".^(١)

ولعلَّ هذا الأسلوب في التحقق من الأسباب، وشروط الوجود للظاهرة هو جوهر المنهج التاريخي في النقد وهذا ما يتمثل في دراسات محمود السَّـمـرة للظواهر الأدبية، وبعد عرض السَّـمـرة هذه الحياة النقدية يصل إلى القول: "هذه هي الحياة النقدية التي عاشها صاحب الوساطة وتأثر بها بحيث جعلته يندب نفسه ليضع الحق في نصابه، متوسطاً بين مدح المعجبين وقسح الكارهين"^(٢).

وبعد أن يضع السَّـمـرة الجرجاني في إطاره العام -العصر- فإنه ينتقل ليضعه في إطاره الخاص -حياته- فيخصص جزءاً من دراسته من أجل القاضي الجرجاني فيبدأ بالمنشأ والمربي فيقول في هذا: "هذا هو العصر الذي عاش فيه القاضي الجرجاني، وهو بحياته وأدبه صورة منه: في ثورته على قيمه حيناً وضعفه أمامها حيناً آخر"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٥٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٧.

وكعادة أصحاب المنهج التاريخي في التوثيق والبحث عن مصادر الظاهرة فإن د. السمره يبحث عن أخبار الجرجاني في مصادرها ومظاهرها، فيعرض إلى تاريخ ميلاد الجرجاني، ومظاهر حياته ورحلاته معتمداً في ذلك شعر القاضي الجرجاني بسبب عدم توفر أخباره في كتب التراجم، وكيف تمّ تعيينه قاضياً من قبل الوزير صاحب ابن عباد، ثمّ يعرض علاقة الجرجاني بالمكان الذي نشأ فيه - بغداد - وينتهي حديثه عن حياته بتوثيق سنة موته وهي سنة ٣٩٢هـ.

بعد هذا الرصد لما يتعلّق بالجرجاني من ظروف وبيئة ومصادر ثقافة وحياة يضع محمود السمره الجرجاني في الإطارين الزماني والمكاني، ويحدد كل ما يتعلّق بهذه الظاهرة - الجرجاني - من اسباب ومسببات ونتائج، ثمّ يأخذ بدراسة النظرية النقدية عند هذا الرجل في كتابه "الوساطة"، فيتتبع حياة هذا المؤلف، وهذا الجانب الآخر في المنهج التاريخي - وهو تتبّع حياة النص منذ لحظته التاريخية - فيتبين سبب وضع هذا الكتاب - اللحظة التاريخية - إذ يقول: "وقد ندب أبو الحسن نفسه إلى كتابة هذا المؤلف بعد أن اشتدت الخصومة حول المتنبّي ليتوسط بين المادحين والقلّدين"^(١).

وحتى نتبين مدى تاريخية السمره في بحثه الظواهر الأدبية يرى الدارس أن يعرض نموذجاً من أسلوبه حول ذلك يقول: "ولا تعيننا المصادر التي بين أيدينا على تحديد السنة التي فرغ فيها القاضي الجرجاني من كتابه، ولكن القرائن تشير إلى أنه ألفه بعد وفاة المتنبّي (ت ٣٥٤هـ)، لأن النيسابوري، صاحب بيتي الشعر، يخاطبه بالقاضي، وهو لم يصر قاضياً بعد سنة ٣٦٦هـ، وهي السنة التي أصبح فيها صاحب بن عباد وزيراً، كما أن هذه المصادر لا تعيننا أيضاً على التحقق من أن الفراغ منه كان في حياة صاحب أو بعد وفاته، وإن كان بعض الدارسين قد رجّح أن ذلك كان بعد وفاته لأن القاضي الجرجاني استشهد ببيت للوزير في باب التصحيف مسبقاً باسم صاحب، من غير أن يلقبه بالوزير، فهو يتحدّث عنه كما يتحدّث عن

(١) المصدر نفسه، ص ١١١.

الشعراء السابقين، وسواء فرغ منه في حياة صاحب أم بعد وفاته، فإن تأليفه للوساطة يدل على خلق رفيع، ونفس أبيّة وإرادة حرة^(١).

وليس هذا فقط، فإن السّمة بتابع حياة هذا المؤلف وطبعاته وتحقيقه في العصر الحديث، إن هذا التقصي والبحث الدقيق في تسلسل وجود الظاهرة ومحاولة تحديد لحظتها التاريخية عند السّمة يجعله ناقداً تاريخياً بكل ما تحمل هذه التسمية من مدلولات ومواصفات محدّدة.

وينتقل السّمة بعد الخلاص من بحث -النص- في جوانبه التاريخية، ينتقل إلى بيان أثر هذا الكتاب -أي المتلقي- وهذا هو الجانب الثالث في المنهج التاريخي فيقوم بعرض الآراء التي قيلت في الكتاب ثمّ يخلص إلى النتيجة التالية: "وفي رأينا أن الحياة النقدية في العصر كانت تدفع أبا الحسن إلى تأليف كتابه، ولم يكن كتاب صاحب (إظهار مساوئ المتنبّي) سوى حافز من حوافز عدة"^(٢).

إن هذا الاستنتاج يقودنا إلى مدى المنهجية التاريخية التي يتبعها السّمة في تفسيره الظواهر من خلال ربط هذه الظواهر بالمحيط الذي أوجدها بشئى مكوناته وأسبابه.

بعد هذا يأخذ السّمة دراسة القضايا النقدية التي أثارها الجرجاني، متتبّعاً هذه القضايا في سياق عصرها وتاريخيتها فيتحدث عن قضية القدماء والمحدثين، وحوافز الابداع الفني، ولغة الشعر، والذوق، والأدب والدين، والموضوعية في النقد والشعر والفلسفة والغلو والمبالغة والتعقيد والغموض، ثمّ يتحدث عن السرقات الأدبية قبل الجرجاني وعند الجرجاني وبعد الجرجاني، ثمّ يعقد فصلاً للسرقات بين الغربيين والعرب.

إن الدارس يرى أن د. السّمة، ناقد تاريخي في منهجه، ينطلق من رؤيته لوظيفته النقدية التي تتمثل في خضوع الناقد للتاريخ، ولا يستطيع هذا الناقد أن يتحدث

(١) المصدر نفسه، ص ١١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١١.

بتقّة إلا من خلال هذه الرؤية، ومن هنا فإننا نجد في ممارساته النقدية التطبيقية يلجأ إلى هذا المنهج ليحاول تحقيق الموضوعية النقدية، باعتبار النقد فيه روح العلم بقول: "إن الناقد يعيش في التاريخ، وهو خاضع لكل الإرهاصات التاريخية المعاصرة، ولكنه معني منها بالجانب المتعلق بتاريخ الأدب، وهو لا يملك أن يتحدث بتقّة إلا في هذا الموضوع، وعليه نحو تاريخ الأدب واجبان: الأول أن يحافظ على الأدب القديم بصفة أنه جزء من التجربة المعاصرة، والثاني أن يرى الأدب المعاصر جزءاً من سير التاريخ المستمر"^(١).

وكما هو واضح فإن هذه الرؤية للعملية النقدية نابعة من روح رؤية المنهج التاريخي للعملية النقدية كما يطرحها لانسون منظر المنهج التاريخي في الأدب.

في عام ١٩٧٤ أعاد محمود السمرّة إصدار كتابه "مقالات في النقد الأدبي ١٩٦٣" الذي مر ذكره. وهو في حكم المترجم، وكان عنوانه الجديد "في النقد الأدبي" إذ أضاف إليه السمرّة دراستين جديدتين هما: "فن القصة" و "رأي في جبران خليل جبران"، وهاتان الدراستان تؤكدان منهج السمرّة التاريخي في البحث، إذ تحدث عن ظاهرة القصة متتبعاً حياتها التاريخية في الغرب، وانتقالها إلى الأدب العربي مصنفاً ومبوبة لما يتعلق بهذا الفن.

أما دراسته "جبران" فقد أكدت منهجه التاريخي -أي تأكيد- فيقول في بداية دراسته "لقد كان جبران نتاج التربة اللبنانية والعربية في أخريات القرن التاسع عشر، والثالث الأول من الشعرين، بما فيها من ظلم وفقر، والتربة والأمريكية الصناعية التي لم تمنحه الخلاص كما كان يؤمل، ومن الصراع بينهما كان جبران الرومانسي الحالم، صاحب الأفكار والآمال التي إذا أخضعناها للمنطق والتحليل انهارت وتلاشت"^(٢).

وبتاريخيته المعهودة، فإنه يستعرض آراء من كتبوا عن جبران، وباعتماده على الوثائق والمصادر الخاصة بالظواهر فإنه يقول: "ومن البديهي أننا هنا لا نستطيع

(١) محمود السمرّة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ٢٠.

(٢) محمود السمرّة، في النقد الأدبي، ص ٩٥.

أن نتناول جبران في حياته وأدبه وفنه من كل جوانبها، ولهذا فسنتقصر على ما نعتقده أنه يلقي أضواء جديدة عليها، معتمدين في ذلك على استتطاقنا لما ثبت لنا من حقائق، وما بين أيدينا من إنتاج له. وقد حددنا الموضوعات التي نتناولها في جبران ورأيه في الكون والحياة والإنسان، جبران واللغة والأدب، جبران والسياسة^(١).

بهذا الأسلوب يؤرخ السمرة لجبران من خلال بيئته وظروفه وعلاقاته مع المحيط الذي أوجده كظاهرة إبداعية، وينطلق السمرة في ذلك من عرض الجانِب النفسي عند جبران ممثلاً "بعقدة أو ديب" وعقد الفقر معتمداً بيئة جبران التي نشأ فيها، ورأي الدارسين في ذلك، ويصل إلى القول: "وإذا تذكرنا أيضاً الظروف البيئية التي نمته، سهل علينا أن نفهم جبران، وما خط قلمه، ورسمت يده، وفي ضوء هذا الفهم نبدأ الآن بتناول جبران من الزوايا التي سبق أن حددناها"^(٢).

لعل هذا التصريح يرى الدارس من خلاله أن طرح الجانِب النفسي في حياة جبران جاء عرضاً عند السمرة، ولم يكن مقصوداً بل المقصود هو بيان ملامح حياة جبران ومن ضمنها الجانِب النفسي، فالدراسة هنا لم تكن نفسية لجبران، بل توظيف لجانِب معين في دراسة تاريخية خالصة.

ويتابع السمرة رصد حياة جبران في الجوانب التي حددها سابقاً وبيان علاقة جبران برجال الدين واطلاعه على الفلسفة الهندية وإيمانه بالتناسخ، معتمداً السمرة على وثائق جبران ورسائله إلى ماري هاكلسل، بالإضافة إلى مؤلفاته، ويخلص في نهاية دراسته إلى القول: "هذا هو جبران، هذا هو جبران الأديب الشاعر"^(٣).

في عام ١٩٩٣ أصدر محمود السمرة كتابه "متمردون أدباء وفنانون" قدم في هذا الكتاب حياة إبداع مجموعة من الكتاب والفنانين الغربيين، إذ تتبع حياتهم وظروف نشأتهم وموقفهم من الحياة والكون والإنسان، حتى أصبح هذا الكتاب

(١) المصدر نفسه، ص ٩٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٨.

سيرة للمبدع والإبداع من خلال العصر الذي ظهر فيه هذا الإبداع. وهذا ما يؤكد استمرارية السمرة في تمسكه بمنهجه التاريخي في النقد والدراسة البحثية، إذ يقدم هذه الدراسة للعملية الإبداعية في جوانبها الثلاثة: المبدع، النص، المتلقي (الأثر)، إذ فسّر السمرة هذه النصوص عن طريق ربطها بشروط وجودها المتمثلة في البيئة والعصر، مما دفع د. إحسان عباس في تقديمه هذا الكتاب إلى القول: "إننا هنا إزاء أنواع الغضب، يصور كل نوع منها مدى تمثل الفنان لعصره، ومدى "تمثله" للعلاقة بينه وبين مجتمعه"^(١).

لقد وضع محمود السمرة هؤلاء المبدعين في إطار فكري وبيئي واحد، وانطلق من خلاله يبحث عن مكامن حياة هؤلاء المبدعين - هذا الإطار البيئي أطلق عليه "أزمة الإنسان في الأدب المعاصر"، وبعد هذا التأطير يقدم تاريخية مسرح اللامعقول عند صموئيل بيكيت، والفن الحديث من خلال بيكاسو، إذ يعدّه خلاصة حضارة القرن العشرين، ثمّ يبحث في حياة "جون أوزبورن" رأس أدباء الجيل الغاضب في بريطانيا، و"جنتر جراس" رأس أدباء الجيل الغاضب في ألمانيا، و"جاك كراوك" رأس أدباء الجيل الغاضب في أمريكا، و"جان جينيه" شاعر الشر وأديبه. و"تشيغازه بافيزه" الذي وجد في الانتحار خلاصه، و"وليم ستيرون" ويسمّي هؤلاء من أدباء الجيل الغاضب، ويقدم أيضاً سيرة جيل آخر يسمّيه الجيل الثاني، وهم: "أندريه مالرو" و"إيناسيو سيلونه" و"جريهام جرين" و"وليم فوكز" و"جون اشتاتينك" و"الدوس هكسلي" و"جورج أرويل" و"بورس باسترناك" و"جوزيبي أمير لمبوزا" و"وليم سومرست موم" و"نيكولاي جوجول" و"جيتيه".

لقد حاول السمرة في انتقائه هذه الشخصيات الإبداعية أن يؤرخ الفترة من تاريخ الغرب الفكري والحضاري من خلال التأكيد على علاقة العملية بالأسباب التي توجدتها وتتميها وتضع شكلها الذي تصل إليه في شخصيتها الفنية، فكل تفسيراته التي يقدمها لهذه الظواهر - المبدعين - تعتمد اعتماداً مباشراً حياة هؤلاء الكتاب كلّهم،

(١) محمود السمرة، متمرّدون: أدباء وفنانون، ص ٨.

نسمع دائماً هذا التساؤل: ماذا نستطيع أن نفعل؟ وهذه الحيرة وهذا القلق نجدهما عند كتاب الجيل الثاني على صورة أعمق مما هو عند كتاب الجيل الأول بسبب المآسي التي تعرّض لها الجنس البشري خلال الحربين العالميتين والفترة الواقعة بينهما^(١).

لعلّ هذا التفسير الملتزم بالبيئة واللحظة التاريخية يذكرنا بما التزمه السّمرة في دراسة الجرجاني وجبران في مواضع مرّ ذكرها.

في العام ذاته (١٩٩٣) أصدر محمود السّمرة كتاباً آخر بعنوان "دراسات في الأدب والفكر"، خصص فصلاً من هذا الكتاب درس فيها ظواهر أدبية تمثّلت في "كتاب طبائع الاستبداد بين الكواكبي والفيثري" و "أدب الثورة العربية الكبرى" و "عرار شاعراً" و "حسني فريز ناثراً" وفي هذه الدراسات أكّد السّمرة منهجه التاريخي في البحث والنقد الأدبي، ففي حديثه عن كتاب "طبائع الاستبداد" تتبّع حياة هذا المؤلّف ومدى تأثر الكواكبي بالكاتب المسرحي الإيطالي "فيتوريو فيثري"، ومن أجل إثبات رؤيته في هذا المؤلّف، فقد استعرض حياة الكواكبي وحياة كتابه بالتفصيل، منذ أن نشر هذا الكتاب في "المؤيد" ١٣١٨هـ، التي كان يصدرها علي يوسف، ويبيّن أن الكواكبي لم يتأثر بأفكار الثورة الفرنسية كما هو شائع، ولنلاحظ المنهج التاريخي في البحث كيف يتجلّى عند السّمرة في حديثه عن الكتاب يقول: "وكتاب 'طبائع الاستبداد' مجموعة مقالات نشرت سنة ١٣١٨هـ في جريدة 'المؤيد' دون أن يكشف كاتبها عن اسمه، فظن الناس أنها بقلم الشيخ محمد عبده، ولكنهم عادوا فاستبعدوا هذا للجفوة التي كانت قائمة بين الأستاذ الإمام والشيخ علي يوسف، ولما عرفوا أن كاتبها هو السيد عبد الرحمن الكواكبي عظموه، وأحلّوه من نفوسهم المكانة اللائقة به، حتّى لقد ذهب بعضهم إلى أن هذه المقالات لم تجد بمثلها أقلام فلاسفة الغرب والشرق في أي عصر من العصور، ولما رأى السيد الكواكبي إقبال القراء على مقالاته نشرها في كتاب أسماه 'طبائع الاستبداد' ومصارع الاستعباد"، وهي كلمات حق وصيحة في واد، إن ذهبنا اليوم مع الريح، لقد نذهب

(١) المصدر نفسه، ص ١٣.

غداً بالأوتاد"، وذلك بعد أن زاد عليها مباحث في الاجتماعيات كالتربية والأخلاق، وطبع الكتاب بعد هذا عدة طبعات كانت آخرها طبعة جديدة منقحة، أُضيف إليها صفحات كان قد عثر عليها حفيده الدكتور عبد الرحمن الكواكبي، وهي صفحات لم تنشر من قبل، وقد صدرت هذه الطبعة في حلب ١٩٥٧ ولو كان بالامكان أن نقارن بين المقالات كما صدرت في جريدة "المؤيد" والطبعات المتعددة للكتاب، لنلاحظ الفروق بينها، لكانت هذه المقارنة نافعة لبيان قيمة هذه الزيادات وتفسير دواعيها^(١).

وبعد أن يتحقق السمر من كل ما يتعلق بالكواكبي وكتابه وظروف نشأتهما يقول: في هذا الجو نشأ السيد عبد الرحمن الكواكبي: في ظل الإرهاب الحميدي، ووسط هذا النشاط الفكري حول الاستبداد، ولكن كان له موقف يخالف موقف كتابنا المجددين في زمنه من ناحيتين: فهو أولاً الكاتب الوحيد بينهم الذي وضع في الاستبداد كتاباً كاملاً هو "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد"، وهو ثانياً لم يتأثر بكتاب الثورة الفرنسية، وإنما بكتاب مسرحي إيطالي هو فيتوريو فييري (١٧٤٩-١٨٣٠) وهو كاتب لا نجد له ذكراً عند أي من كتابنا غير الكواكبي^(٢).

وعندما يتحدث عن "أدب الثورة العربية الكبرى" فإنه يتبع المنهج ذاته في التحقق من الظواهر، ومصادرها. وتفسير هذه الظواهر، ويكشف عن منهجه صراحة فيقول: "وقد ينير أناس هذا التساؤل: وهل يصلح للأدب لأن يكون مادة يعتمد عليها عند التاريخ لحركة من الحركات؟ أليس هذا هو ميدان التاريخ بما يسعى إليه من جمع الوثائق والمستندات؟ صحيح أن الشعر، والفن بعامة، قد لا يجاري التاريخ في دقة تسجيله لما وقع فعلاً من أحداث، ولكنّه هو وحده القادر على التعبير عن آمال الجماعة وأحلامها وتطلعاتها، وأفكارها ورؤاها"^(٣)، ومن هذه الرؤية لدور الأدب في إثبات التاريخ فإنه يستعرض الشعراء الذين ساهموا أو مهدوا للثورة، ومنهم إبراهيم اليازجي (١٨٤٧-١٩٠٦)، وأديب حلب كما سمّاه (عبد الرحمن الكواكبي ١٨٣٩-١٩٠٢)، ويستعرض أيضاً علاقة المتقنين في هذه الثورة مثل أمين الريحاني وغيره، ثم يأخذ بتقييم شعر هذه الثورة واتجاهاته وعرض نماذج من هذا الشعر في نهاية

(١) محمود السمر، دراسات في الأدب والفكر، ص ٨٢-٨٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٧.

الدراسة. ولعل هذا العرض والتوثيق هو من مقومات المنهج التاريخي في دراسة الظواهر الأدبية كما يعرف المهتمون في هذا المجال. ولا يند السمرة في دراسته عرار وحسني فريز، فيقدم هذين العلمين من خلال ملامح حياتهما وحياة مؤلفاتهما وعلاقة هذه المؤلفات بالبيئة التي ساهمت في وجودهما.

في عام ١٩٩٧ أصدر السمرة كتابا بعنوان "النقد الأدبي والإبداع في الشعر"، قدم فيه من خلال العرض التاريخي والتتبع لظواهر مهمة في النقد الحديث منها: "النقد الحديث إلى أين...؟" ^(١)، "حدود النقد الأدبي"، "نظرية ليسنج في الشعر والنحت"، "آراء في الإبداع الفني" ^(٢)، و"المنهج النفسي في النقد"، و"التحليل النفسي للإبداع النفسي" ^(٣)، و"النقد الجديد".

بعد هذا التطواف في ممارسات د.محمود السمرة النقدية، فإن الدارس يجد نفسه محقا في وضع هذا الناقد في إطار المنهج التاريخي في النقد، لما قدمه هذا الدارس من ملامح جلية وواضحة في نقد هذا الناقد، إذ إن هذه النماذج التي قدمت هي قليل من كثير ولم تكن متقصدة، من أجل الإثبات، بل هي كثيرة عامة في ممارسات هذا الناقد.

(١) نشر هذا الموضوع في كتاب (دراسات في الأدب والفكر) للمؤلف، تحت عنوان "النقد الأدبي: أفن هو أم علم؟" ص ١٥٧-١٦٣.

(٢) نشر هذا الموضوع في كتاب "مقالات في النقد الأدبي ١٩٦٣"، تحت العنوان ذاته، ونشر أيضا في كتاب "في النقد الأدبي" ١٩٧٤ تحت العنوان ذاته.

(٣) نشر في كتاب "مقالات في النقد الأدبي ١٩٦٣"، وفي كتاب "في النقد الأدبي" تحت العنوان ذاته. ١٩٧٤.

حسين عطوان

د.حسين عطوان واحد من أكثر النقاد في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين إنتاجاً، إذ وجه هذا الإنتاج نحو دراسة الأدب العربي القديم محاولاً وضع إطار تاريخي لهذا الأدب من خلال دراسته وتوثيقه وربطه في ظروفه وبيئته التي ظهر فيها، باعتبار هذا الإنتاج صورة للتحويلات الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية عبر التاريخ.

ويرى الدارس أن د. عطوان في منهجه النقدي يعتمد إلى المنهج التاريخي في مناقشاته القضايا النقدية وأحكامه التي يتوصل إليها في قراءته النصوص، إذ يعمل على كتابه سيرة المبدع والنص والمتلقي، وربط هذه الظواهر في ظروف نشأتها وأسبابها وشرط وجودها، وهذا ما سيوضح عند بيان تطبيقاته النقدية خلال هذه الدراسة.

لقد عمد د.عطوان في دراسته الظواهر الأدبية إلى محاولات التصنيف والتبويب، والبحث في الخصائص المتعلقة بالظواهر الأدبية محاولاً التثبت والتحقيق من مدى وجود هذه الظواهر معتمداً الوثيقة التاريخية ومصادر هذه الظواهر، باعتبارها دلائل تاريخية تختزن الواقع التاريخي بما يشمل من زمان وحدث.

في عام ١٩٧٠ أصدر د. حسين عطوان كتابه "الشعراء الصعاليك في العصر الأموي"^(١) فأقامه على دراسة ظاهرة "شعر الصعاليك" في هذه الحقبة الزمنية منطلقاً في ذلك من أسباب هذه الظاهرة والتحويلات التي جرت في بيئتها وأدت إلى وجودها في شكلها الذي ظهرت عليه، فعرض إلى هذه الظاهرة في صدر الإسلام في جانب ضعفها، وحاول أن يفسر ذلك الضعف بالبيئة الجديدة التي تكونت في تلك

(١) عاد وأصدر الكتاب تحت عنوان (الشعراء الصعاليك في العصر الإسلامي)، ١٩٧٨ عن دار الجيل، ولم يجر إلى تغيير جوهري في الكتاب، ماعدا تغيير بعض الكلمات في عناوين الموضوعات وبعض اختلاف في المقدمة.

الفترة، هذه البيئة التي افترقت عن البيئة الجاهليّة بما جاء به الإسلام من نظام حياة جديد وضبط لهذا النظام، يقول: "وخضوعاً لتلك الظروف الاقتصاديّة والنظم الاجتماعيّة تكوّن الصعاليك في الجاهليّة من ثلاث طبقات: طبقة الفقراء، وطبقة الخلعاء... وطبقة الأغربة السود... فلما أشرقت الجزيرة العربيّة بنور ربّها اختفت ظاهرة الصعلكة في صدر الإسلام، إذ قل عدد الشعراء الصعاليك قلّة ملحوظة، وتضاؤل نشاطهم تضاؤلاً شديداً، وهو اختفاء مصدره أن العوامل التي أدت في الجاهليّة إلى نشأتهم وحملتهم على التمرد والثورة قد ألغاهما الإسلام واستأصلها وأحاط المجتمع بسياج قوي من القوانين التي كفلت للناس الحياة الكريمة..."^(١).

بهذه الحتميّة التاريخيّة فسّر د. عطوان ضعف الصعلكة وما يتعلّق بها من مميزات وخصائص، تتعلّق بتأثير بعض هؤلاء الصعاليك المخضرمين بالإسلام وبقاء رواسب من الصعلكة عند بعضهم.

بعد أن يصل د. عطوان إلى هذا الرأي -ضعف الصعلكة في صدر الإسلام- يحاول أن يبين سبب عودة هذه الظاهرة في العصر الأموي، مفسراً ذلك أيضاً بالعوامل البيئيّة المتعلّقة بالاقتصاد والسياسة والاجتماع، فيعرض هذه النواحي الثلاث عرضاً تفصيلياً من خلال تتبع ما يتعلّق بها من ملامح ومميزات، فيقول عن العامل الاقتصادي "أهم ما يميّز الحياة الاقتصاديّة في عهد بني أميّة أنها لم تكن سليمة كل السلامة، وإنما كانت مختلّة بعض الاختلال، وهو اختلال لا يعود إلى قلّة الأموال التي كانت ترد إلى بيت المال، وإنما يرجع إلى تعدد السبل التي كان ينفق فيها..."^(٢)، فيعرض إلى مظاهر الفساد الاقتصادي، في هذا العهد في جميع البيئات: في العراق، والجزيرة العربيّة، وإفريقيّة والشام، ويبين مصادر هذه الحياة، والطبقات الاقتصاديّة وأسباب بعض الثورات ليصل إلى الاستنتاج التالي: "وليس ذلك ظناً سوّغه لنا ما بيناه من سوء الأوضاع الاقتصاديّة وانتشار المظالم وشيوع الفقر، وإنما هو حقيقة مدعومة

(١) حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، ص ١٢-١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٢.

بالأدلة المادية التي لا تنقض ولا ترفض، ذلك أن نفرأ من صعاليك هذا العصر انبثونا بأن الفقر هو مصدر تصعلكمهم، وأنه هو الذي حملهم على اختيار الإغارة والنهب أسلوباً لكسب أرزاقهم..."^(١).

لعلّ هذا الربط بين الظاهرة وأسبابها، هو جوهر المنهج التاريخي في البحث النقدي، وأن هدف المؤرخ أن يضع الظاهرة في إطارها الوجودي الحقيقي، الذي يستند إلى الوثيقة والخبر المحقق، وهذا ما فعله د.حسين عطوان في بحثه هذه الظاهرة وغيرها من الظواهر كما سيتضح فيما بعد.

وبعد هذا التأطير والتحديد للأسباب والشروط التي توافرت وأوجدت هذه الظاهرة، يأخذ د. عطوان بما توصل إليه في هذا التأطير ليجتهد في شكل هذه الظاهرة، فيبحث عن طوائف هؤلاء وحيواتهم، كما وجدها في أسبابها السابقة، ويبحث في عصاباتهم وأعمالهم وأهدافهم من ذلك، ويرى الدارس أن هذه القضايا التي أثارها د.عطوان في حياة هؤلاء هي قضايا حتمية، لا بد من وجودها -كما يرى- بسبب ما عاشه هؤلاء من ظروف بينها فيما سبق من دراسته ولعل هذا المنهج في البحث هو عين المنهج التاريخي الذي يعتمد الظاهرة باعتبارها محصلة لأسباب موجودة وسابقة، ففي محاولته تفسير طوائف هؤلاء الصعاليك، يربط كل فئة بأسباب وجودها فيرى أن "فئة الصعاليك الفقراء أوجدتهم نشأتهم السياسية الاقتصادية الجائرة التي اتبعتها الدولة مع القبائل وفقاً لمواقفها منها"^(٢)، أما الفئة الثانية وهي فئة "خلعاء القبائل" فقد أوجدتهم ظروف قبائلهم وانحراف سلوكهم، وكذلك الفئة الثالثة، فئة الصعاليك الفارين من العدالة، والفئة الرابعة التي أوجدت الأحزاب المتصارعة وتطاحناتها على الخلافة والحكومة.

وعندما ينتقل د.عطوان إلى الحديث عن الإبداع ذاته -النص- بعد أن يكمل حديثه عن المبدع وبيئته، فإنه يفسر هذا النص ومظاهره الجمالية، في الأسلوب ذاته الذي اتبعه في تفسير سبب وجود المبدع، فعندما يتحدث عن أشعار هؤلاء

(١) المصدر نفسه، ص ٤٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٨.

وموضوعاتها وخصائصها فإنه يقيّمها من خلال التحولات الجديدة التي طالت العصر الذي ظهرت فيه يقول: "والناظر في أخبار الصعاليك الأمويين يرى أغلبهم ظفرت بهم الدولة، وأودعتهم السجن، وممن قبض عليه منهم وزج به في ظلمات الحبس: مالك بن الربيع التميمي (...). وبذلك غايرت حياتهم من هذه الناحية حياة رفاقهم من الصعاليك الجاهليين، وانطقهم الحبس بأشعار كثيرة تعددت أغراضها، وتفرعت معانيها، تصلح فضلاً عن تصويرها لمشاعرهم الخاصة - لأن تكون وثائق تاريخية تتعرف بها على السجون الأموية وأمكنتها"^(١).

وفي محاولته تفسير جماليات هذا الابداع - النص - وشكله الذي جاء عليه، يربط ذلك بالبيئة والظروف التي عاشها هؤلاء، فيقول: "ومن المحقق يتخذ شعرهم شكل المقطوعات، وأن ثقل فيه الطولات، فإن حياتهم وما قامت عليه من النشرة والمطاردة، لم تهئ لهم الفرص لكي يشتغلوا بمدة وطنا به وتتقيحه وتدقيقه، حتى يخرج خلقاً فنياً سويّاً تقليدياً بل أنهم لم يكونوا متفرغين له ولأحكام صنعته، وإنما كانوا مشغولين بأنفسهم وبتوفير بلغ العيش التي يقيمون بها أودهم ويكسبون أرماقهم..."^(٢).

وتوثيقاً لهذه الظاهرة وبحثاً عن خصوصيتها فقد درس د. عطوان ثلاثة من نماذجها التي صنفها في بداية الدراسة، مثل كل نموذج البيئة التي أوجدته وشكلت إبداعه، وهذه النماذج تمثلت في: مالك بن الربيع، والقتال الكلابي، وعبيد الله بن الحر الجعفي، إذ تتبع سيرة هؤلاء المبدعين في مصادرها، وعرض نماذج أشعارهم، مفسراً لها من خلال ربطها بحيواتهم التي عاشوها وما أحاط بهم من ظروف ولحظات تاريخية وربط النص بواقعه والظاهرة بأسبابها ليصل إلى القول: "وكان مالك بن الربيع أكبر صعلوك فقير تمثل الاختلال الاقتصادي والسياسة المالية الجائرة التي اتبعها الأمويون مما حمله على الثورة عليهم وقطع الطرق في أيامهم نكاية بهم، ووسيلة إلى العيش في ظل حكومتهم، وكسان القتال الكلابي أشهر صعلوك خايع متعصب لم يؤمن بالحياة الجديدة ونظمها ولا ارتضى أن تنزل قبيلاته عن تقاليدها

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٠-١٢١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٠-١٥١.

وتقعد عن مناصرتها ابناؤها، أما عبيد الله ابن الحر الجعفي فكان أهم صعلوك سياسي سعى إلى المركز وعمل من أجل العظمة والمجد الشخصي^(١).

لعل من الواضح فيما سبق أن المنهج الذي درس فيه د. عطوان "ظاهرة الصعلكة في العصر الأموي" هو المنهج التاريخي بما ظهر في هذه الدراسة من ملامح تشير وتؤكد هذا المنهج من خلال ما بين الدارس من مقومات وخصائص لهذا المنهج تمثلت في قراءة د. عطوان هذه الظاهرة، ويرى الدارس أن هذا المنطلق في هذه الدراسة (المنهج التاريخي) اتبعه د. عطوان فيما قدّم من دراسات لاحقة ولم يخرج عليه إطلاقاً، بل كان يؤكد في كل مرة كما سيوضح فيما سنقدّم من عرض لهذه الدراسات في منهجها.

في عام ١٩٧٠ أصدر د. عطوان دراسة أخرى بعنوان "شعراء الشعب في العصر العباسي" درس فيها ظاهرة الإبداع الشعري الذي صدر عن الشعراء الذين ولدوا في بيئات شعبية، إذ عملت هذه البيئة على تشكل هذا الإبداع وأعطته مميزاته وخصائصه الفنية، وسار د. عطوان في منهجه في هذه الدراسة على المنهج التاريخي الذي اتبعه في دراسته السابقة "الشعراء الصعاليك في العصر الأموي"، فنجد الإطار العام للدراستين واحداً من حيث البحث عن أسباب الظهور، والموضوعات الشعرية، والترجمة لأشهر الأعلام، فحاول د. عطوان مناقشة هذه الظاهرة (شعراء الشعب) من خلال البحث في أسبابها وشروط وجودها التاريخية يقول: "كشفت في هذا البحث عن طائفة من الشعراء أسميتهم شعراء الشعب في العصر العباسي، لأنهم ولدوا في البيئات الشعبية، وعاشوا بين الجماعات الفقيرة، وقاسوا في حياتهم من الضيق والاضطهاد والظلم، ما كانت تقاسي منه الجماهير، ولأنهم صوّروا عيشتهم المريرة، وأحوال الطبقات الدنيا تصويراً صادقاً، وتمثلوا مشكلاتهم ومشاكل غيرهم من المحتاجين المظلومين تمثلاً دقيقاً"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٧.

(٢) حسين عطوان، شعراء الشعب في العصر العباسي، ص ٥.

وكعادة التاريخيين في حديثهم عن البيئة ومكوناتها، فقد بسط د. عطوان البيئة التي انتجت هؤلاء الشعراء وتحدث عن الفساد الاقتصادي وما يتعلق به من سياسات اقتصادية متعلقة بجمع الخراج وجباية الأموال والرشوة وغيرها، ثم تحدث عن التباين الطبقي إذ قسم المجتمع العباسي طبقتين: طبقة الأغنياء، وطبقة الفقراء، وبين مميزات كل طبقة، ثم عرج إلى الحديث عن الاضطراب السياسي والثورات التي اشعلت في هذه الفترة مثل ثورة الخوارج، والشيعة، وثورة أهل خراسان وغيرها من الحركات إذ يصل إلى الاستنتاج التالي: "هذه الأسباب من الفساد الاقتصادي والتباين الطبقي والاضطراب السياسي هي التي اجتمعت وتفاعلت وجعلت القلة القليلة من الخلفاء وحواشيهم يتسلطون على الرعية ويستغلونها ويحيون في الرخاء والنعيم إلى أبعد حد على حسابها- وهي التي جعلت الكثرة الكثيرة من العرب والمسلمين يعيشون معيشة كلها الاضطهاد والاستعباد، وكلها الفاقة والحاجة، وبين جماهير المحتاجين من الشعب نشأ جماعة من الشعراء الفقراء خفيت أخبارهم وأشعارهم على الناس، وغابت عنهم"^(١).

وبعد أن يضع د. عطوان هؤلاء المبدعين في إطارهم البيئي ويجعلهم نتيجة من نتائج هذه البيئة والظروف، فإنه يأخذ في عرض موضوعاتهم وأشعارهم وخصائصها المتمثلة في الفقر والبؤس، والمديح والشكوى، والهجاء الموجّه، والدعوة إلى الإصلاح، ثم الخصائص الفنية لهذه الأشعار، وكعادة أصحاب هذا المنهج فإنهم يعتبرون النص وثيقة تعكس الواقع الوجودي، بكل خصائصه الفيزيائية، فيقرأون النص كونه دلالة تاريخية تختزن الزمن والحدث، فيقول في حديثه عن نماذجهم الشعرية: "وواضح أنهم لم يهملوا ناحية من نواحي حياتهم القاسية، فقد تحدثوا عن جوع أبنائهم وعري أجسامهم ونحولهم، وشحوبهم، وصراخهم، وعويلهم، وعن فراغ منازلهم من الدقيق وسائر الأقوات، واهمالهم وسائل الطهي والخبز فيها وخلوها من

(١) المصدر نفسه، ص ٣٣.

جديد الثياب والمتاع، كما تحدثوا عما كانوا يلاقون من المشقة والإعياء لطول ما مشوا على أقدامهم..."^(١).

وعند حديثه عن القيم الجمالية والفنية لهذا الإبداع فإنه يعلل هذه الجماليات من خلال علاقاتها بالبيئة ويرى أن شكل هذا الإبداع جاء تلبية وسبباً من أسباب الحياة التي عاشها هؤلاء، يقول: "وإنما قصرت أشعارهم وكانت بعض أبيات ومقطوعات لأنهم لم يكونوا شعراء غربيين يتمسكون بالتقاليد الشكلية ويحافظون على الرسوم والأصول الفنية التي كان الشعراء المداحون يحرصون عليها، ويتشبهون بها، ويجعلونها جزءاً من نظام قصائدهم وعمادها (...)" فكان طبيعة موضوعات أشعارهم، وانبثاقها من واقع حياتهم الشاقة المريرة، وتصويرها لآلامهم، وأمانيتهم واختلال أمزجتهم، واعتلال نفوسهم هي التي جعلتهم لا يترثون ولا يتلبثون، ولا يقيمون أي أهمية للفن الخالص، الذي يقصد لذاته لا لغاية أبعد، وهم يشتركون في هذه الظاهرة وتعليلها مع رفاقهم من الشعراء الصعاليك الجاهليين والأمويين^(٢).

في عام ١٩٧٠ أصدر د. عطوان دراسة بعنوان: "مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي" كانت هذه الدراسة الحلقة الأولى في سلسلة من الدراسات حول مقدمة القصيدة في عصور لاحقة ومنها العصر الإسلامي ١٩٧٤، والأموي ١٩٧٤، والعباسي الأول ١٩٧٤، والعباسي الثاني ١٩٨٢، إذ درس في هذه الدراسة البيئة العربية، وجغرافيتها من أجل الوصول إلى نتيجة تبين أن هذه المقدمة في القصيدة العربية جاءت من البيئة التي عملت على إيجادها وتشكيلها، فوصف جزيرة العرب والحياة الاجتماعية، والمعيشة والمرأة، فبحث الأصول والمكونات التي أعطت هذه الظاهرة شرعية وجودها، وليس هذا فقط بل بحث في مدى صحة الشعر الجاهلي مستعرضاً آراء القدماء والمحدثين في قضية الانتحال، كل ذلك من أجل إثبات شكل هذا الإبداع والتحقق من جوهر وجوده.

(١) المصدر نفسه، ص ٤٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٨، وانظر ص ١٠٠.

وحتى يصل الباحث إلى نتائج الحتمية، فإنه يبحث قضية "غموض نشأة الشعر العربي" فيعرض إلى الآراء التي قيلت في هذه القضية وخلاصتها قوله: "وجماع القول إن أوليات الشعر العربي ضاعت واندثرت، ولم يعد لها أي ذكر في كتب القدماء يشرحها ويوضحها ويتتبعها ويرصدها"^(١).

وعندما يصل إلى الحديث عن المقدمة في القصيدة العربية، فإن منهجه التاريخي يبرز أكثر، وأعمق، فيأخذ في البحث في بواكير المقدمات الأساسية وفي محاولة بناء هذه المقدمة بناء تاريخيا تطوريا حتميا يقول: "رأينا نشأة الشعر العربي غامضة، ورأينا أوليته مجهولة بل ضائعة، ومن الطبيعي أن تضيع أولية المقدمات بضياح بواكيره، ومعنى ذلك أنه ليس من السهل أن نقيم حدودا فاصلة دقيقة بين مراحل المظنونة، ونتوفر على دراسة ثمرات كل مرحلة من هذه المراحل، فنسجل أهم ملامح المقدمة وقسماتها، ونحدد أشهر عناصرها، ومقوماتها في دور طفولتها، ثم نسير خطوة أخرى مترين متبئين الألوان والخطوط الجديدة، ونرصد الخيوط والعناصر المبتدعة التي ابتكرها الشعراء في المرحلة اللاحقة"^(٢).

وحتى يتسنى للباحث الوقوف على حياة هذه المقدمة فإنه يستقصي بداياتها ويقسمها إلى "طللية" و"غزلية" ويبحث في مدى وجود "إبن حذام" الذي يذكره، امرؤ القيس ثم ينتقل إلى الحديث في البواكير الأساسية والثانوية. وبعد أن يوصل هذه الظاهرة (المقدمة) في وجودها الواقع والقائم في الشعر الجاهلي، فإنه يبحث في "اتجاهاتها ومقوماتها" من حيث تنوع الأشكال واختلاف المضامين، إذ يفسر هذا التنوع والاختلاف أو وجوه التشابه في بعضها من خلال عامل البيئة الذي يعتمد عليه التاريخيون في تفسير الظواهر، فيقول: "وليس للشعراء حيلة في العناصر المكرورة، فقد عاشوا في بيئة تشابهت منها - على اختلافها وتراكمها - المراثيات والمحسوسات

(١) حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص ٦٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧١.

التي وقعت أبصارهم عليها، وملأت مخيلاتهم، كما اتفقت حياتهم الاجتماعية والحضارية^(١).

ومن أجل إتمام البحث، في سيرة حياة هذه الظاهرة (المقدمة)، فإن د.عطوان يدرسها في جانبها الفني الجمالي، المرتبط بحياة المبدع وبيئته، فيقسم الشعراء إلى شعراء صدروا في مقدماتهم عن ذات أنفسهم وواقع حياتهم، فجاءت قصائدهم نابضة بالحياة، ليس فيها من الصور إلا القليل النادر العادي، أما القسم الثاني من الشعراء، فعنوا عناية كبيرة برسم اللوحات الفنية بل المشاهد الواسعة، التي وفروا لها ضروباً شتى من الألوان، والخطوط والظلال، ولاعموا ملاءمة دقيقة بين أبعادها^(٢).

وحرصاً من الناقد التاريخي على بيان أثر النص في المتلقي ورصد هذا التأثير وهذه العلاقة فقد عرض د.عطوان إلى آراء النقاد في هذه المقدمة قديماً وحديثاً، ثم بين رأيه الذي اعتمده من خلال منهجه التاريخي، الذي يرى في الظاهرة نتيجة حتمية للبيئة فيقول: "وخضوعاً لما يقوله دعاة "الحتمية" من أن الإنسان "ابن البيئة" فإن المقدمات ثمرة البيئة التي درج الشعراء على أرضها وألفوا نمط حياتها ومر بنا أنهم عاشوا في بيئة صحراوية زاهية ثالوث من جذب قاتل، وحر لافح، ورحلة مستمرة"^(٣).

ويستمر د. عطوان في منهجه هذا، في بحثه ظاهرة المقدمة في القصيدة العربية في العصور اللاحقة، إذ يعتمد في دراساته هذه مقدمة القصيدة الجاهلية مقياساً فنياً وبيئياً، وأي تحول في العصور اللاحقة فيما يخص هذه الظاهرة كان سببه تحولات في البيئة الجديدة والظروف السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، وتجنباً للتكرار فقد رأى الدارس أن يكفي بما قدم حول مقدمة القصيدة ومنهج بحثها عن د.عطوان.

(١) المصدر نفسه، ص ١١٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

في عام ١٩٧٥ أصدر د. عطوان دراسة بعنوان "البحر والنهر في الشعر العربي من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي الثاني" حاول من خلالها البحث في شعر هذه الفترة عن بيئة البحر ومدى انعكاسها في هذا الإبداع ودورها في توجيهه فيقول: "يصحح هذا البحث ما شاع بين الباحثين من أن الشعر العربي يكاد يخلو خلوا تاما من وصف البحر والنهر، إذ يثبت بالنص الناصع والدليل القاطع أن الشعراء العرب استلهموا بيئة البحر والنهر في قصائدهم وعرضوها معارض شتى في أشعارهم مع افتتانهم في الاستلهام والعرض"^(١).

ثم يأخذ د. عطوان في قراءة النماذج الشعرية التي تؤيد فكرته وتدعم رؤيته في تفسيره هذه الظاهرة من خلال الاعتماد على البيئة فيقول: "ولعل في الشواهد الكثيرة التي ضربناها ما يظهر الفروق الواضحة بين وصف الشعراء العباسيين المتقدمين والمتأخرين للرحلة النهرية، فقد سيطر الخيال البدوي على الأولين بحيث لم يقنعوا باستعارة أوصاف الإبل بل مضوا يقارنون بين السفينة والناقة، بينما خف تأثير البيئة الصحراوية على خيالهم، وأخذوا يلمون ببعض التشبيهات البدوية، مع التوسع في ذكر صفات النهر والسفينة والملاح، وبداية الرحلة ونهايتها، أما الآخرون فتحرروا من الخيال البدوي وبدأ وصفهم للرحلة النهرية مستقلا عن وصف الرحلة الصحراوية خاليا من الصور البدوية"^(٢).

لعله من الواضح مدى اعتماد د. عطوان على عنصر البيئة في محاولة تفسيره هذه الظاهرة وتحولاتها عبر الزمن الذي بحث فيه الباحث هذه الظاهرة.

في عام ١٩٧٤ أصدر د. عطوان دراسته "الشعراء من مخزومي الدولتين الأموية والعباسية، إذ حاول في هذه الدراسة البحث في حياة هؤلاء الشعراء وإبداعاتهم في إطار البيئة التي ظهروا فيها، معتمدا النص الشعري كونه وثيقة تعكس حركة التاريخ والظروف التي أوجدت هذه النصوص، فحاول تفسير

(١) حسين عطوان، وصف البحر والنهر في الشعر العربي، ص ٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٥.

يفرقها عما كانت عليه عند الجاهليين، إنما ظلت تجري على طريقتهم وأسلوبهم فهي إلى تكون جاهلية بدوية أقرب منه إلى أن تكون إسلامية حضرية^(١).

وفي تعليقه "للمدرسة المتوسطة" يقول: "ارتقت الحياة الاجتماعية في مدن الحجاز في القرن الأول الهجري ارتقاء كبيراً وهو ارتقاء أعد له أن أهل مكة والمدينة كانوا منذ الجاهلية أكثر تحضراً وأوسع غنى وأشد اتصالاً بغيرهم من الأمم، فلما جاء الإسلام وأصبحت المدينة حاضرة الدولة ونشطت حركة الفنون أصاب أهل المدينة من السلطان والأموال حظاً وافراً (...). وبذلك افترقت حياة أهل هذه المدن عن حياة أهل البوادي، فرقت أذواقهم، وأرهفت مشاعرهم ورقت أخيلاتهم، مما كان له أكبر الأثر في تجديد الشعر بمكة والمدنية إذ نهض الشعراء فيها بفن الغزل وطوروا أوزانه ولغته وأساليبه..."^(٢).

في عام ١٩٧٤ أصدر د. عطوان دراسة أخرى، بعنوان: "الشعر العربي بخراسان في العصر الأموي" إذ قدم د. عطوان بمنهجه التاريخي المعتاد صورة تاريخية أبرزت شخصية خراسان الأدبية في فترة الدراسة، ولعل ما قدم به الباحث دراسته يفصح عن منهجه التاريخي في النقد والبحث يقول: "وأرجو أن أكون وضحت في هذا الكتاب شخصية خراسان الأدبية من الفتح إلى نهاية العصر الأموي"^(٣)، كما أرجو أن يكون فيه ما ينفع الباحثين المهتمين بالتاريخ والأدب (...). فقد نحوت في دراسة الشعر والتاريخ نحواً يقوم على المزاوجة بينهما، بل على دراسة الشعر من خلال التاريخ ودراسة التاريخ من خلال الشعر، دون تمحل أو تأويل للتوفيق بينهما"^(٤). ويرى الدارس أن د. عطوان قد طبق في هذه الدراسة منهجه التاريخي المعهود في دراساته السابقة واللاحقة فبحث كعادة التاريخيين النبيئة ودورها في الإبداع فقد بحث وصف الجغرافية في خراسان وظروفها السياسية والقبائل العربية

(١) المصدر نفسه، ص ٤٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٥١-٤٥٢.

(*) اعتمد الباحث الطبعة الثانية من الكتاب ١٩٨٢.

(٣) حسين عطوان، الشعر العربي بخراسان من الفتح إلى نهاية العصر الأموي، ص ٧.

فيها وبين موضوعات الشعر وخصائصه، ثم ترجم لعدد من الشعراء: "شعراء القبائل" في هذه الرقعة من الأرض ولعل هذه المفردات التي بحثها الناقد تفصح عن مدى المنهج التاريخي الذي تمثله وتطلبه في محاولة بلورتها.

في عام ١٩٨٤ أصدر د.عطوان دراسته "الزندقة والشعبوية في العصر العباسي الأول" درس فيها هاتين الظاهرتين من خلال تمثيلها في النص الشعري في تلك الفترة، إذ بحث في جذور هاتين الظاهرتين وأهم ملامحهما التاريخية فبحث عن معنى الزندقة في التاريخ، ومعنى الشعبوية، ثم بحث أسباب ظهورهما، فكان من أسباب ظهور الأولى (الزندقة) التركيب البشري في العراق والنهضة العلمية، والعامل الديني، والعامل السياسي، ولعل هذه الأسباب هي ما يمكن أن نسميه "البنية الثقافية" التي أوجدت هذه الظاهرة فيقول: "وفي ظل هذه الظروف الاجتماعية والثقافية المضطربة تبدو ظاهرة الزندقة أو الإلحاد ضرورة حتمية"^(١)، لعل من الواضح في هذا أن المنهج التاريخي في بحثه عن الأسباب والنتائج يفرض نفسه في بحث د.عطوان هذه الظاهرة والشيء ذاته يتكرر في تحليله ظاهرة الشعبوية فيقول: "يعزى ظهور الشعبوية الفارسية إلى ثلاثة: أولها اجتماعي (...) وثاني الأسباب سياسي (...) وثالث الأسباب اقتصادي"^(٢).

إن هذه الأسباب هي أيضا التي أوجدت الشعبوية، وبعد أن يضع د.عطوان هاتين الظاهرتين في إطاريهما البيئي والتاريخي يأخذ في قراءة النص الشعري الذي تمثلت فيه هاتان الظاهرتان، فيعد النص وثيقة تختزن التعاليم والممارسات الثقافية والحياتية.

وفي الإطار الذي يبحث عن الإثبات قدم د.عطوان ترجمة مجموعة من الشعراء الذين يرى أنهم ينتمون إلى هذه الفئة أو تلك، فتتبع مظاهر حياتهم وأخبارهم التي وردت في المصادر والمراجع وبنى عليها أحكامه حول ذلك وتصنيفه هؤلاء

(١) حسين عطوان، الزندقة والشعبوية في العصر العباسي الأول، ص ٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥١-١٥٣.

الشعراء فيقول مثلاً في زندقة حماد عجرو وهو مثال لدراسة د.عطوان للأخريين يقول: "ومع أنه أهم الزنادقة على الإطلاق، فإن ما حفظ من شعره ليس فيه ما يحدد نحلته، ولا ما يشير إلى زندقته غير أن ذلك لا يخفف التهمة، ولا ينفى عنها، فإن شعره الذي هتف فيه بإلحاده وفساده ضاع وآية ذلك أن أبا نواس يقول: "كنت أتوهم أن حماد وعمر بنو رمي بالزندقة لمجونه في شعره، فلما جالست في حبس الزنادقة، فإذا حماد إمام من أئمتهم، وإذا له شعر مزواج بيتين بيتين يقرأون به في صلاتهم"^(١). بهذا الأسلوب الوثائقي يؤرخ د.عطوان للزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول.

في عام ١٩٩٣ أصدر د. حسين عطوان دراسته "بيئات الشعر الجاهلي" ولعل عنوان هذه الدراسة يفصح عن منهجها فهي ترى أن البيئة هي المشكلة الأولى للنص الإبداعي وهذا -كما يرى الدارس- أساس المنهج التاريخي في البحث والنقد، يقول د.عطوان: "هذه محاولة أولية لدراسة الشعر الجاهلي على أسس بيئية، ابتغاء الكشف عن ارتباطه بكل بيئة من بيئاته وتأثره بأحوالها الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وابتغاء تصحيح بعض الأحكام التي أطلقت عليه، وعلقت به وأهمها أنه شعر بيئة صحراوية ونتاج أمة بدوية أعرابية"^(٢).

وكعادة د.عطوان في منهجه التاريخي فإنه عرض دراسة الشعر الجاهلي في آثار الدارسين ثم عرض إلى مدى وجود المنهج البيئي عند العرب في القديم والحديث ثم عرض مسوغات دراسته هذا الشعر من خلال هذا المنهج في ثلاثة مسوغات تمثلت في أن جزيرة العرب ليست كلها بيئة واحدة، وأن العرب في جاهليتهم لم يكونوا جميعاً راحلة، وثالث الأسباب أن العرب في الجاهلية لم يكونوا منفصلين عن الأمم الأخرى^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٢.

(٢) حسين عطوان، بيئات الشعر الجاهلي، ص ٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٥-٢٢.

ومن أجل هذه المسوغات يقدم د.عطوان دراسته هذا الشعر بما يسميه المنهج البيئي وهو -كما يرى الدارس - المنهج التاريخي.

يقسم د.عطوان البيئة العربية في العصر الجاهلي إلى بيئة جبلية، وبيئة سهلية، وبيئة ساحلية، ويحاول أن يستخرج مضامين شعر كل بيئة من خلال ربطه - أي الشعر - بالواقع والظروف المشكلة للإنسان وحياته، ومن نماذجه في ذلك: حديثه عن شعر البيئة الجبلية فيقول: "يغلب على بيئة الحجاز قسوة الطبيعة، فهي تتفاوت بين جبال معقدة ووديان سحيقة، وقفار مترامية قل أن تنزل عليها الأمطار، فهي جرداء، قاحلة وقد أثرت قوة الطبيعة في حياة القبائل التي كانت تسكنها مثل هذيل وفهم، فكانت تعيش معيشة ضنكا، وفي شعر شعرائها وصف كثير للفقر والجوع وهم يتحدثون فيه عن ميلهم إلى التصعلك، وإغاراتهم على الأسواق والمناطق الخصبة والقبائل الغنية"^(١) وفي تفسيره شعر البيئة المدنية يقول: "ويبدو أن شعراء هذه البيئة انصرف اهتمامهم في هذا النوع من شعرهم إلى المعاني دون الألفاظ، إذ كانوا يرمون أن يصوغ الأفكار الدينية وغيرها من الأساطير الشعبية صياغة واضحة، وكانوا يستمدون قسما منها من مصادر أجنبية، فاجتهدوا أن ينقلوها ويعرضوها بدقة، فأدى بهم ذلك إلى أن يلتفتوا إلى المضمون أكثر من الشكل، وأن يعتنوا بالمعنى والفكرة عناية شديدة قصرت بهم عن الاحتفال بالمبنى والصورة"^(٢).

وعندما يقيم جماليات هذا الشعر فإنه يؤكد دور البيئة الساحلية وهي سهولة وعذوبة في المعاني وفصاحة ونعومة في الألفاظ، وسلاسة ونصاعة في التراكيب، ورقة وأناقة في الصور، وروعة وطرافة في أسلوب القصص والحوار وخفة ورشاقة في الأوزان والموسيقى، وهي ترجع إلى استقرار هذه البيئة وتطور حياتها واتصالها بأسباب الحضارة المادية في الحيرة وتأثرها بأجواء الغناء والطرب واللهو، فافترق شعراؤها من شعراء البيئات الأخرى فقد لانت نفوسهم ورقت أذواقهم"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٢١-٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٢-١٧٣.

بهذه الحتمية التفسيرية درس د.عطوان الشعر الجاهلي من خلال بنياته ويرى الدارس أن النماذج السابقة تمثل أشد تمثيل منهج د.عطوان التاريخي في هذه الدراسة وغيرها من الدراسات الأخرى.

لعل ما قدمه الدارس من قراءة للمنهج التاريخي في ممارسات د.عطوان النقدية أعطى صورة واضحة ومكاملة عن تمثيل د.عطوان لهذا المنهج والتزامه إياه في كل دراساته ولم يحد عنه فيما قدم من مساهمات في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين.

يوسف بكار

يمثل د. يوسف بكار واحدا من النقاد البارزين في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، سواء في جانب الإنتاج، أو في جانب الدقة البحثية، والمنهجية النقدية التي يعتمدها في مناقشته القضايا التي يختارها، ولكن من اللافت للنظر في ممارسات د. بكار النقدية، أنها لم تأت دراسات متكاملة في موضوعها، وإنما جاءت متكاملة في منهجها الذي اعتمده الناقد، والذي يرى الدارس أنه "المنهج التاريخي".

ويقصد الدارس في عدم "تكاملها الموضوعي" أنها جاءت مجموعة من الأبحاث التي قدمها الناقد في مناسبات، ومشاركات أكاديمية، ثم قام بجمعها في مجموعات متقاربة في هدفها، وأصدرها في كتب، يمثل كل كتاب منها الروح الداخلية لما يشمل من هذه الأبحاث - كما يرى - د. بكار^(١).

ولكن رغم هذا التباعد في زمن كتابة هذه الأبحاث إلا أنها تؤكد منهجية واحدة متأصلة تمثلها الناقد وطبقها في ممارساته كلها، رغم أن بعض هذه الممارسات تبدو في ظاهرها مفارقة لأخواتها في منهجها، ولكن في تمحيصها، والبحث في جوهرها المنهجي، فإنها ترد إلى المنهج العام للناقد ألا وهو "المنهج التاريخي" ولعل هذا يتضح عند الوقوف على هذه الممارسات في بحث الدارس.

ويرى الدارس أن سبب سيطرة المنهج التاريخي على الكتابة النقدية عند د. بكار يعود إلى تأثير الناقد بأسلوب التحقيق، الذي عمل في مجاله كثيرا، إذ قدم د.

(١) انظر مقدمات كتب د. بكار.

١. "قراءات نقدية".

٢. "قضايا في النقد والشعر".

٣. "الوجه الآخر".

٤. من بوادر التجديد في "شعرنا المعاصر".

٥. "أوراق نقدية جديدة عن طه حسين".

٦. "في النقد الأدبي".

بكار عددا وافرا من التحقيقات لمجموعة من كتب التراث العربي والفارسي، فترى أن منهج التحقق والتثبت من الظاهرة ووجودها قد تسلسل إلى منهجه في قراءة النصوص والظواهر الأدبية.

وبالإضافة إلى هذا السبب يرى الدارس أن هناك سببا آخر يتمثل في أن هدف د. بكار النقدي هو سد الثغرات التي تمثلت في تجاهل الدارسين^(١)، بعض القضايا أو عدم انتباههم لها، ويأتي دوره -كما يرى- ليسد هذا النقص، ولعل هذا الهدف لا يتحقق إلا بالبحث والاستقصاء للوصول إلى ما هو ناقص وأتمامه في مسيرة "ما" نقدية أو تحقيقية.

في عام ١٩٨٠ كانت أولى ممارسات د. بكار النقدية مجموعة أبحاثه التي صدرت في كتابه "قراءات نقدية" إذ جاء هذا الكتاب كما يقول صاحبه "مجموعة أبحاث ومقالات تتفاوت طولا وقصرا، مما كتبه على مدى اثنتي عشرة سنة ١٩٦٧-١٩٧٩" ونشره في عدد من المجلات العربية وغير العربية في العراق ولبنان ومصر والأردن وإيران، والذي دفعني إلى ضم هذه المجموعة بين دفتي كتاب واحد، أنها تدور في فلك واحد، تتحرك في محيط بعينه" وهو قراءة الكتب وعرضها وتحليلها ونقدها والانتقادات إلى قضايا معينة فيها"^(٢).

لقد تمثل المنهج التاريخ في هذه المقالات -أي تمثل- فدكتور بكار جل ما يفعله في هذه المقالات هو تتبع سيرة المبدع، أو النص، أو الأثر الذي تركه هذا النص، أو ذلك، في المحيط الثقافي واللحظة التاريخية التي ظهر فيها، فعندما يتحدث

(١) انظر مقدمات كتب د. بكار.

٧. "قراءات نقدية".

٨. "قضايا في النقد والشعر".

٩. "الوجه الآخر".

١٠. من بؤادر التجديد في "شعرنا المعاصر".

١١. "أوراق نقدية جديدة عن طه حسين".

١٢. "في النقد الأدبي".

(٢) يوسف بكار، قراءات نقدية، ص ٥.

مثلا عن "يتيمية الدهر وخريدة القصر" دراسة موازنة". فإن ما يقدمه الناقد هو شهادة سيرة وحياء لهذين الأثرين، فيعرض حياة الكتّابين في مراحلهما المختلفة ومدى التأثير والتأثير بينهما ليصل إلى نتيجة مؤداها قوله "ومن دراسة الكتّابين اليتيمة والخريدة يمكنني أن أقول إن الخريدة قد ألقت على نمط اليتيمة شكلا ومضمونا"^(١)، وبعد هذا الاستنتاج يقدم كعادة أصحاب المنهج التاريخي، أدلته وبياناته حول الظاهرة، من أجل إثبات ما ذهب إليه، فيقدم سبعة أدلة يؤكد في نهايتها التشابه الكبير بين الكتّابين فيقول: "وهكذا يتضح التشابه الكبير بين الكتّابين، إن كان لا بد لهذا التشابه من دلالة فليس إلا أن العماد قد تأثر ببيتمة الثعالبي واقتدى بها في تأليف خريدته فنسج على منوالها"^(٢).

وفي مقالاته الأخرى لا يندد بكار عن المنهج ذاته في بحثه عن مصادر هذه القضايا وأصولها والتحقق المستمر من طبيعة وجودها التاريخي وحقيقتها الواقعة، فيعرض إلى "أهمية كتاب الخريدة وقيّمته (أجزاء الأندلس وصقلية)" وإلى كتاب "المصون في الأدب" لأبي أحمد العسكري، وإلى كتاب "فهرست ابن النديم" وإلى "شعر علي بن جبلة (العكوك)" وإلى سياست نامه لنظام الملك الطوسي "وإلى تحفة الوزراء" المنسوب للثعالبي.

أما القسم الثاني الذي شمله هذا المؤلف وهو مقالات حول قضايا نقدية حديثة فإن د. بكار يؤكد منهجه التاريخي في النقد، إذ يقدم عرضا لمجموعة من الكتب ودواوين الشعر، فيعرض كتاب "القصة القصيرة في فلسطين والأردن" للدكتور هاشم ياغي، وكتاب "أدب المغاربة الأندلسيين" لمحمد الشببي رئيس المجمع العلمي العراقي سابقا، وديوان أمام الباب المغلق" لفدوى طوقان، وكتاب "اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري"، لمحمد مصطفى هدارة، ويلحق في هذا المقال ما دار بين الكاتب وهدارة من مراسلات حول الكتاب، ثم يعرض "ديوان الليل والفرسان" لفدوى طوقان، وكتاب "حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين" للدكتور هاشم ياغي.

(١) المصدر نفسه، ص ١١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦.

ولعل أخذ الدارس لأي نموذج من قراءة د. بكار هذه الكتب ، يجده ممثلاً خير تمثيل لمنهجية د. بكار التاريخية في النقد، ففي دراسته ديوان فدوى طوقان "الليل والفرسان" يضع هذا الديوان أولاً في مكانه التاريخي بالنسبة إلى مسيرة إبداع الشاعرة فيقول: "الليل والفرسان" هو الديوان الخامس لشاعرتنا الملهمة فدوى طوقان^(١)، ثم يبحث عن مفارقاته الشكلية للدواوين الأخرى للشاعرة فيقول: "إنه أول ديوان من دواوين شاعرتنا لا يحمل اسم قصيدة من قصائده، مثلما اعتادت أن تفعل في اختيار كل أسماء دواوينها السابقة"^(٢)، ثم يربط هذا الديوان بلحظته التاريخية التي أوجدته إذ يمثل ذلك نظرة أصحاب المنهج التاريخي- إذ يعدون النص من نتاج البيئة والظروف المحيطة- فيقول: يضم الديوان كل قصائد شاعرتنا التي ولدتها النكسة حتى تاريخ نشره"^(٣).

وبعد هذا التأطير الزمني لهذا العمل يحاول د. بكار أن يوطئه ضمن تجربة فدوى طوقان الفنية فيقول: "يمثل هذا الديوان مرحلة جديدة من مراحل فدوى طوقان الموضوعية والفنية، فبعد أن كانت في المرحلة الأولى التي تمثلها دواوينها الأربعة السابقة شاعرة "ذاتية" أكثر منها "غيرية"، نجدها في "الليل والفرسان" "غيرية" تتخلص من ذاتيتها وتطرد عنها سوارجو أن يكون طرداً أبدياً - سحب الحزن والقلق والضياح التي كانت تظلل شعر الفترة السابقة"^(٤). وحتى تكتمل دائرة التأريخ لهذا الديوان، فإن د. بكار يعمل على ربط هذا الإبداع - الديوان - في لمحيط الثقافي والإبداعي الذي ظهر خلاله فيقول: "شعر هذا الديوان -عموماً- سمات واضحة يشارك فيها مشاركة فعالة شعر المقاومة في الأرض المحتلة عامة، من هذه السمات التثبيت بالأرض الذي تفننت فدوى في إظهاره والكشف عنه في قصائدها..."^(٥).

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٦٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٦٨-١٦٩.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٧٢.

ويختتم حديثه عن الديوان بقوله: "وربما جاز لنا أيضاً أن نعد "اللبل والفرسان" واحدة من الوثائق التاريخية التي تسجل موقف عرب الأرض المحتلة في صمودهم وإصرارهم ونضالهم عملاً وقولاً، وتدين المحتلين في وحشيتهم وإرهابهم وعنجهيتهم"^(١).

ولعل هذا المنطلق الذي يعتمد النص وثيقة ودلالة تاريخية تختزن التاريخ بأحداثه وأزماته هو جوهر المنهج التاريخي، وروح ما يقصده د. بكار في جل دراساته النقدية.

في عام ١٩٨٤ أصدر د. بكار كتابه "قضايا في النقد والشعر" قدم فيه مجموعة من الدراسات، وضمن منهجه التاريخي الذي اتبعه في مقالاته السابقة في كتاب "قراءات نقدية" ولعل ما يتحدث به لسان الناقد خير دليل على استمرارية المنهج النقدي عند بكار في هذه المقالات لما سبقها من مقالات أخرى يقول: "ويأتي هذا الكتاب حلقة أخرى بعد كتابي "قراءات نقدية" الذي يتناول بالنقد ثلاثة عشر أثراً تراثياً ومعاصراً، والذي كتبت مادته في الفترة نفسها - تقريباً - التي كتبت فيها مادة الكتاب الحاضر، التي أرجو أن يكون في بعضها، على الأقل، خافراً لقراءة جديدة متأنية واعية في تراثنا النقدي في أضواء جديدة، نستطيع أن نعيد بها النظر والتقويم في جوانب كثيرة منه، هي قيمة بذلك"^(٢).

يلاحظ أن هدف الناقد هو القراءة التي تسعى إلى النظر والتقويم والبحث عما فات بحثه من التراث وتقويم ما تم بحثه في إطاره التاريخي والواقعي، ولعل هذا الهدف هو طريق المنهج التاريخي في النقد الأدبي، فطرح الظاهرة الإبداعية في جوانبها المختلفة والبحث في مصادرها وشرط وجودها، وما يتعلق بها من أثر وتأثير، والبحث في بنائها التاريخي، كل ذلك هو ما يقوم به المنهج التاريخي وما يحاوله د. بكار في كتاباته النقدية، ففي هذا الكتاب مثلاً، يبحث في قسمه الأول ما

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

(٢) يوسف بكار، قضايا في النقد والشعر، ص ٥.

يسميه قضايا نقدية عامة، جاءت في ثمان قضايا هي: "أصول عمود الشعر" في قواعدها ومعاييرها و "قضايا معاصرة في نقدنا القديم: التشخيص" و "مقدمة القصيدة بين نقاد ثلاثة" و "الناشئ الأكبر ناقداً" و "عبد الرحمن ياغي والنقد الأدبي"، و "إحياء التراث لماذا وكيف؟" و "مؤشرات قديمة جديدة في دنيا الثقافة والألب" و "من مزالق الترجمة بين العربية والفارسية".

إن هذه العنوانات تدل على المضمون مباشرة، وتصرح بالمنهج التاريخي، إذ تطلبه من أجل اتمام ما يتعلق بها من جزئيات ومكونات، فقضية "عمود الشعر" مثلاً إذا ما أخذت نموذجاً لتبين منهج الناقد، فهو يبحثها عند النقاد القدماء ويبني وجودها تاريخياً حتى يصل إلى المرزوقي الذي لم يكن دوره إلا دوراً تنظيمياً، ولعل ما يقوله الناقد يؤكد ما ذهب إليه الدارس في تاريخية المنهج النقدي عند د. بكار يقول: "إن منشأ ظاهرة من الظواهر أو تعبير من التعابير أو مصطلح ما والاهتداء إلى أول وجود له من أصعب الأمور، فيما يقول أستاذنا الدكتور حسين نصار فإنه مما لا شك فيه أن ظهور مصطلح "عمود الشعر" يمتد إلى نصف قرن قبل المرزوقي، إذ أورده الأمدي أول مرة ثلاث مرات في "الموازنة" فقال: "وإنهما -البحتري وأبو تمام- لمختلفان، لأن البحتري أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف" وقال، ولكن على لسان البحتري هذه المرة: "سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه"، وقال على لسان صاحب البحتري "... وحصل للبحتري أنه فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطالعة... نستطيع أن نخرج من النصوص الثلاثة هذه بأكثر من استنتاج..."^(١).

ويمضي دكتور بكار في استقصائه الدقيق هذا في بحث هذه القضية معتمداً الوثائق والقرائن والبراهين العقلية من أجل الوصول إلى تحديد سيرة حياة قضية

(١) المصدر نفسه، ص ١٠.

عمود الشعر في سيرتها التاريخية ووجودها الفعلي في حياة الإبداع والنقد العربي، في كل جزئياتها وقضاياها الفنية والشكلية.

في القسم الثاني من هذا الكتاب يناقش دكتور بكّار ثلاث قضايا فنية - كما يسميها - وهي "التعويض النفسي عند بشار بن برد: أسبابه ومظاهره" و "بشار بن برد واللغة" وحقبة التصغير في شعر المتنبي".

إن تحديد هذه القضايا بأشكالها التي يراها د. بكّار، هي ما تؤكد المنهج التاريخي في بحثه، رغم أن المقالة الأولى قد تشير في ظاهرها إلى الاتجاه النفسي في البحث، والثانية إلى اتجاه الجمالي أو الشكلي، وكذلك الثالثة، لكن الدارس يرى أن أصولية التاريخية في فكر الناقد أخذته إلى المفارقة بين الظاهر والباطن، فعندما يناقش قضية "التعويض النفسي عند بشار" أو ما يسمى "عقدة النقص"^(١)، في علم النفس، فإنه يبحث في أسبابها ومظاهرها، بمعنى أنه يبحث عن شرط وجود هذه الظاهرة وهذا في جوهره يمثل المنهج التاريخي الذي يرى الظاهرة من خلال حتمية وجودها، الناتج عن البيئة والظروف المحيطة بالمبدع أو ما يسمى بالعصر، و د. بكّار في هذا يعتمد السيرة الذاتية للمبدع وليس التحليل النفسي المعتمد الإبداع وحياة المبدع في ظواهرها الشعورية وحالات الوعي واللاوعي التي تتحكم في الظاهرة الإبداعية في جوانبها المتداخلة، فالاستشهاد بأقوال علماء النفس لا يجعل الناقد ناقدًا نفسيًا في نقده والاعتماد على حياة المبدع التي يرويها الآخرون ليس هي كل مقومات الاتجاه النفسي في النقد "فحينما يتناول منهج التحليل النفسي -الذي يكتفي عادة بالمادة الإنسانية الضعيفة - الشخصيات العظيمة في الإنسانية، فإنه لا يكون مدفوعاً إلى ذلك بالدوافع التي ينسبها إليه غالباً العوام من الناس"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(٢) سيفغون فزوبد، التحليل النفسي والفن، ترجمة سمير كرم ص ٦.

إن د. بكّار عندما يبحث الجانب النفسي عند بشار، يبحث في أسبابه وظواهره فتراه يؤرخ هذه الظاهرة من خلال السبب التاريخي القائم، والواقع، وليس السبب النفسي المدروس بالعمق والتمعن فهو يقول: "وإذا ما شرعنا نبحث عن أسباب التعويض عند بشار، برزت لنا عوامل ترتبط بالعلّة الأم، أعني "عماء" وتتّشعب عنها (...)، أما تكوينه الخلقي، فيروي أبو الفرج عن الأصمعي: "كان بشار ضخماً، عظيم الخلق والوجه، مجدوراً طويلاً (...) يضاف إلى العاملين السالفين عامل آخر يرتبط بأصل بشار وأسرته، فليس من شك في أن "مولويته" وتردده في نسبة وادعاءه تلك السلسلة الطويلة من النسب (...) أما أسرته فلم تكن من الأسر العريقة (...) لقد استغلت هذه العوامل جميعاً أسوأ استغلال، وأبشعه في حياة بشار وشخصيته ولقي من جرائها صنوف الإيذاء والاحتقار والعذاب النفسي..."^(١).

بعد هذا الرصد لهذه الحقائق والحديث عليها يصل د. بكّار إلى مظاهر التعويض النفسي عند بشار بن برد فيحصرها في "الاستعاضة عن البصر والحس (...) وأنه كان يتجاهل ويتناسى أنه أعمى في أكثر الأحيان (...) واعتداده بمقدرته الجنسية (...) والوصف والصورة الشعرية بالإضافة إلى الاعتداد بالتفوق اللغوي"^(٢).

لعل هذا البحث عن الظاهرة من خلال أسبابها، ومكوناتها، يذكرنا بما دعا إليه أصحاب المنهج التاريخي في بحثهم عن الإبداع من خلال بيئته وجنس مبدعه ولحظته التاريخية.

إن د. بكّار قد اعتمد كلياً أخبار بشار التي رواها عليه الناس، ولم يدرس عملية الإبداع الفني لديه نفسها، أو يدرس جانب الوعي واللاوعي لكي يصل إلى ما وصل إليه، بأن بشاراً كان يعاني التعويض النفسي (عقدة النقص)، وبالتالي فإن دراسته جاءت تاريخية خالصة، أخذت جانب العلاقات التي أقامها بشار مع الآخر بسبب عماءه، وما نتج عن هذه العلاقة من شعر ارتبط بمناسبات معينة، ومن هنا

(١) يوسف بكّار، قضايا في النقد والشعر، ص ١٠٧-١٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٣-١١٨.

"قمتما أوغل الناقد الأدبي في التحليل النفسي، فإن همه الأول هو أن يكون ناقدًا يتدرج من التحليل النفسي للأثر الفني ليصل إلى تقييمه، ورغم أن هذا هو الهدف الأول للناقد الأدبي، إلا أنه معني أيضاً، بالقضايا النفسية عند الفنان، طبيعة التجربة النفسية، وطبيعة الفنان، والحقيقة الموجودة في الدماغ، وتعدّد الوعي ومستوياته المختلفة، وأهمية الأحلام والذاكرة والرغبات، وما شابهها، والناقد يسعى إلى فهم هذه القضايا كما تبدو، معرباً عنها في الأثر الفني، دون أن يحتاج بالضرورة إلى استخلاصها من حياة الفنان، إن الناقد مهتم ومعني بالعالم الداخلي للفنان، كما يصوره هذا الفنان ومهتم ومعني أيضاً بالأساليب التي استعملها الفنان للتعبير عن هذا العالم الداخلي تعبيراً فنياً"^(١).

إن هذا لم يقم به د. بكار في دراسته ما سماه التعويض النفسي عند بشار، ومن هنا فإن الدراسات النفسية للأدب والفن، تكاد تكون محدودة ومحصورة في عددها، وما تبقى غير هذا المحدود والمحصور فهو يصنف في الاتجاه التاريخي في النقد لأنه يعتمد سرد حياة المبدع من خلال مصطلحات نفسية لا توظف في دراساتهم توظيفاً عضوياً تؤدي فاعليته في الوصول إلى النتائج التي يهدف إليها الباحث.

في المقالة الثانية من هذا القسم من الكتاب - قضايا في النقد والشعر - وهي "بشار بن برد واللغة" يستعرض د. بكار تاريخياً مقدرة بشار اللغوية والنحوية من خلال مصادرها ووثائقها التاريخية، ويتبع المنهج ذاته في بحثه ظاهرة التصغير في شعر المتنبي، فيبين موقف القدامى من هذه الظاهرة، وموقف المعاصرين ويخلص إلى النتيجة التالية "أن الموضوع لم يتوف، وأن الذين تناولوه ركزوا فيه على جوانب معينة، غير أنني استقرت مواظنه في ديوان الشاعر، فبان لي أن له عنده أكثر من معنى، وأن يكن التحقير أكثر، وهذه هي أضربيها..."^(٢).

(١) محمود السمره، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ٩٣-٩٤.

(٢) يوسف بكار، قضايا في النقد والشعر، ص ١٢٧.

أما القسم الثالث من هذا الكتاب فقد درس د. بكار شعر إبراهيم طوقان في ثلاثة من جوانبه سماها "قضايا في شعر إبراهيم طوقان" وهي "أثر المرض في حياة إبراهيم وشعره" و "أثر القرآن في شعر إبراهيم طوقان" و "الشعبية في شعر إبراهيم طوقان" ويرى الدارس أن مثل هذه الدراسات تاريخية خالصة، لأنها تبحث في البيئة والظرف التاريخي من خلال النص، وتعتمد في جوهرها البحثي رصد التداخل التاريخي، بكل ما تحمل كلمة "تاريخ" من دلالة وجودية للثقافة والاجتماع والسياسة والاقتصاد وغيرها من مشكلات الواقع الإنساني، فعندما يبحث الناقد هذه التداخلات التاريخية للنصوص والابداعات أو ما يطلق عليه الآن "التناص" Intertextuality، فإن الناقد، جل ما يقوم به هو كتابه سيرة النص بالاتجاه العمودي، الذي يربط الخيوط الداخلية للثقافات وجمعها في بؤرة جديدة هي النص فهو بالتالي يكتب تاريخ الأفكار ويحدد وجودها في الواقع الجديد (النص الجديد).

إن د. بكار عندما يبحث عن أثر المرض في حياة إبراهيم طوقان، وانعكاس ذلك في إبداعه فإنه يسجل أثر الواقع بمشكلاته وجوانبه في الإبداع لدى إبراهيم طوقان، ولعل هذا يذكرنا بما فعله مع بشار كما أشرنا قبل قليل، وهو أيضاً عندما يبحث عن أثر القرآن وأثر الشعبية في هذا الإبداع، فإنه يبحث عن تاريخ الثقافة، التي شكلت شخصية المبدع، وخرجت في شكلها الجديد (النص الشعري) يقول: "ومن أنماط التأثير القرآني الأخرى في شعر إبراهيم إفادته من مغزى بعض القصص القرآني إفادة ذكية في مواطن من شعره، كانت تقتضيه ذلك، فقد كان إبراهيم ولوعاً بالمبالغة والتهويل في تصويره، لأكثر الأحداث وخاصة التي تجود بها الطبيعة، فمثلاً شبه هول الزلزال الذي حل بنابلس - فيما تقدم - بهول القيامة، وكل ما يرافقه من أحداث، نراه يشبه الطوفان الذي طغى على المدينة نفسها عام ١٩٣٥ بالطوفان الذي ابتلى به الله قوم نوح (عليه السلام) والذي أشار إليه القرآن الكريم في سورة "هود"، وما كان إبراهيم إلا أن افتتح قصيدته "زيادة الطين" قائلاً:

من كان ينكر نوحاً أو سفينته فإن نوحاً بأمر الله قد عاد!!^(١)

في عام ١٩٨٦ أصدر د. بكار كتابه "الوجه الآخر"، ويرى الدارس أن يقدم هذا الكتاب على لسان صاحبه يقول: "هذا الكتاب إحدى عشرة دراسة نقدية، لموضوعات مختلفة في النقد واللغة والأدب المقارن، كتبت -فيما عدا اثنتين- في خمس السنوات الأخيرة (١٩٨٥-١٩٨٠) وهي على تفاوت موضوعاتها، تنتظم في "سمط" واحد هو البحث عن "الآخر" الغائب في أنظار الباحثين والدارسين، والنقاد، وعن مدار اهتماماتهم في فن الأدب وإبداع الشعر، ونقد النقاد، وتحقيق المحققين، وتديجات المؤلفين، وتاريخ المقارنين، وفي مناحي ظواهر الأدب والنقد وقضاياهما في القديم والحديث"^(٢).

إن هذا التوضيح لهدف الكتاب وما فيه من دراسات يؤكد منهجية د. بكار في النقد، هذه المنهجية التي تعتمد التاريخية والتأصيل للظواهر الأدبية من خلال بينتها وشرط وجودها ليتسنى لصاحبها إتمام ما هو ناقص في البناء التاريخي للأدب والإبداع.

ويرى الدارس أن هذه الرؤية البحثية، تذكر بقول لانسون "وهكذا نضطر إلى أن نسير في اتجاهين متضادين، نستخلص الأصالة ونوضحها في مظهرها الفريد المستقل الموحد، ثم ندخل المؤلف الأدبي في سلسلة، ونظهر كيف أن الرجل العبقري نتاج لبيئته وممثل لجماعته"^(٣).

في هذا الكتاب يقدم د. بكار دراسات تأصيلية، تعتمد التاريخ الوجودي لهذه الظواهر، وتتبع مسارها التراكمي، ففي الفصل الأول يؤصل ما يسميه "الإطار الشعري" (أي ثقافة الشاعر)^(٤)، في القديم والحديث، ويصنف هذا الإطار في إطارات ثقافية متعددة، ويرى في نهاية الدراسة أن هذا الإطار هو نتيجة من نتائج البيئة

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٢-١٥٣.

(٢) يوسف بكار، الوجه الآخر.

(٣) لانسون ومايه، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة محمد مندور، ص ٣٤.

(٤) يوسف بكار، الوجه الآخر ص ١٠.

والظروف التي يظهر بسببها الإبداع، يقول: "أما وقد انتضح بأن جل نقادنا القدامى قد أدركوا شأن بعض اتجاهات النقد الحديث ثنائية (العملية الإبداعية) الشعرية خاصة، أي الموهبة ودور العقل، فإنهم لم يفيدوا -على الأقل- من دور "الإطار الشعري" و لا من دور "الإطار الثقافي" الذي تتحكم فيه ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية وظروف العصر، بمعنييه الزمني والأدبي، في فهم معضلة "السراقات الأدبية" وتفسيرها تفسيراً يوفر عليهم جهودهم التي ذهب أكثرها بديداً"^(١).

لعل من الواضح أن المقياس الذي يعتمد د. بكار في تقييمه الإطار الشعري هو جوهر رؤية المنهج التاريخي للإبداع والمتمثل في البيئة والعصر ودورهما في تشكيل الإبداع وتوجيهه نحو الشكل الذي يظهر عليه.

وفي بحثه الثاني من هذا الكتاب المتعلق ببيان "أثر شوقي وحافظ إبراهيم في إبراهيم طوقان"، يؤكد منهجيته التاريخية في النقد، ورؤيته للإبداع، بأنه نتاج البيئة والظروف، فعندما يبحث عن وجود شوقي وحافظ الشعري في شعر إبراهيم طوقان، فإنه يقرأ شعر هؤلاء الأعلام، ويبين مواطن الالتقاء في إبداعاتهم، ولعل ما يقوله د. بكار يؤكد منهجيته التاريخية في النقد يقول: "ليس سهلاً أن يتأبط المرء موضوعاً محوره ثلاثة أعلام مرة واحدة في بحث عسير خطير، لأن قضية "التأثر والتأثير بمفهومها النقدي سواء في الآداب المحلية أم المقارنة، من أعقد القضايا. ومن أقربها إلى المزالق والعتار، لما قد يعترض عليها أحياناً إما بـ "الإطار الثقافي" بشئى ظروفه: البيئية الاجتماعية والطبيعية، واللغة، والعصر بمفهوميه الزماني والأدبي، وأما "بالموارد" غير أن عكوفي على شعر إبراهيم طوقان، واهتمامي بمواد "إطاره الشعري" وأدواته وملاحظاتها، هما اللذان أغرياني بعد قراءات في شعر شوقي وحافظ بمتابعة الجهد والكشف عن مواد، وأدوات عصرية فيه من شعر هذين الشاعرين العظيمين ويحمل هذا الكشف بين جنبهيه كشفاً آخر، هو صلة إبراهيم، إبداعياً، بالأدب العربي المعاصر، فضلاً عن صلاته العميقة بالقديم منه"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٠.

إن ما يأخذه د. بكار على عاتقه في البحث عن الصلات القائمة بين الظواهر الأدبية والاهتمام بالجوانب المكونة لهذه الظواهر، ومدى تحققها ووجودها، وهذا - ديدنه في كتاباته - هو ما يمكن الدارس أن يضعه في إطار كتاب "السيرة الغريبة" هؤلاء الكتاب الذين يلاحقون كل ما يتعلق بالمكتوب عنه من جزئيات صغيرة أو كبيرة، فحتى يصل د. بكار إلى إثبات فرضيته - وهي تأثر إبراهيم طوقان بشوقي وحافظ - فإنه يتتبع حياة إبراهيم طوقان وللحظات التاريخية لقصائده ومناسباتها وصلات هذا الشاعر بمصر، كل ذلك يؤكد المنهج التاريخي الذي يتبعه د. بكار في دراساته النقدية وتقييمه النصوص التي يقرأها.

ويرى الدارس أن يكتفي في مناقشة هذين الباحثين من هذا الكتاب، لأن ما تبقى من الكتاب هو عرض لمجموعة من الكتب، وبيان ما ناقشته هذه الكتب من قضايا وفرضيات نقدية اتبع فيها الباحث منهجة التاريخي في تتبع حياة هذه الكتب وتأصيل ما جاء فيها من قضايا.

في عام ١٩٨٠ أصدر د. بكار ثلاثة كتب هي "الترجمات العربية لرباعيات الخيام، دراسة نقدية" و"الأوهام في كتابات العرب عن الخيام" وعمر الخيام والرباعيات في آثار الدارسين العرب" إذ جاءت هذه الكتب دراسات توثيقية تعنى برصد ما دار حول عمر الخيام ورباعياته من ترجمات وقراءات نقدية لرباعياته، ومن هنا فقد اكتفى الدارس أن يشير إلى هذه الدراسات لأن عناواناتها تسير إلى مدى تأريخيتها المجردة.

في عام ١٩٩٠ أصدر د. بكار كتابه "من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر، خليل مطران، وإبراهيم طوقان نموذجاً" (*) إذ جاء هذا الكتاب تأكيداً للمنهج التاريخي في النقد الذي يعتمد د. بكار في قراءته النصوص وطرحه القضايا النقدية المتعددة، وقد يتبادر إلى الذهن، وفي القراءة المتسريعة لمنهج الناقد في هذا الكتاب، أنه خالف منهجه النقدي، واتجه نحو المنهج الجمالي مثلاً في قراءة

(*) اعتمد الباحث الطبعة الثانية. صدرت عن دار الشاهل ١٩٩٥.

القصيدتين اللتين دار عليهما الكتاب، ولكن عندما نتأمل جوهر الطروحات في هذا الكتاب نجد أنفسنا أمام تاريخية د. بكار النقدية، فالكتاب في أصله يقوم على البحث في دور "خليل مطران" و "إبراهيم طوقان" في مسيرة التجديد الشعري العربي في العصر الحديث، وأن الناقد يرى أن هذين الشاعرين من شعراء الرعيل الأول الذين عملوا على تجديد هذا الشعر، ولكن لم يُنظر إلى تجديدهما من قِبَل من اعتنوا بتأصيل هذا التجديد، فجاء د. بكار يعيد الأمر إلى نصابه ويؤكد هذه البدايات عند هذين الشاعرين فأعطى كتابه عنواناً يبين عن التاريخيّة ومحاولة ضبط الظاهرة في ظروفها ومكانها "من بواكر التجديد" فالعنوان في ذاته يوحي بالتاريخيّة والاستقصاء في إثبات الظاهرة وبيان وجودها يقول: "ولقد أردت من وراء هذا الضرب التحليلي في التناول والدرس أن يتطلع الباحثون إلى تتبع كل بواكر التجديد وملاحمه وملاحقتها في شعرنا المعاصر، وهي كثيرة في غير هاتين القصيدتين، عند غير هذين الشاعرين، راجياً أن يكون هذا النهج بداية لدراسات وبحوث أخرى تكشف عن جوانب جديدة ومماثلة (...) وحقيقة أن تتصف الرعيل الأول من شعرائنا وتكشف عن محاولاتهم ودورهم وسهمهم في تطوير شعرنا العربي وتقديمه"^(١).

لعل هذا يبين أن التحليل الفني للقصيدتين الذي قدمه د. بكار، جاء تحليلاً يرتبط بالهدف التاريخي لظاهرة التجديد، ومن هنا، فقد ربط هذا التحليل بالبيئة التي أوجدت "بنى" هذا الشعر. فهو في هذا يؤرخ للظرف التاريخي ودوره في الإبداع، وكذلك العصر في جانبه الزمني والأدبي، وخاصة إذا ما عرفنا أن تحليل القصيدتين جاء مشاركة في مؤتمر عقد في "مانباد" في مقاطعة "كيرالا" بالهند تحت عنوان "تأثيرات التغيرات الاجتماعية في الأدب العربي المعاصر"^(٢).

إن المنهج الذي يتمثله د. بكار -المنهج التاريخي- لا يقف حائلاً بين تاريخية الإبداع وجمالياته، إذ أن هذه الجمليات تأتي تأكيداً لتاريخية النص ومدى ارتباطه بالظروف التي أوجدته، إذ يعد هذا النص واقعة من وقائع حركة التاريخ الأدبي في

(١) يوسف بكار، من بواكر التجديد في شعرنا المعاصر، ص ٩-١٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩.

فترة الإبداع، وبالتالي فإن المنهج التاريخي كما يقول لانسون: "نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية، والحضارة القومية في مظاهرها الأدبية، في تلك المظاهر قبل كل شيء، ونحن إنما نحاول دائماً أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة خلال الأسلوب"^(١).

لقد وصف بعض الدارسين د. بكار في كتابه هذا "تكاملي المنهج"^(٢)، وهذا كما يرى الدارس مجانب للصواب ويعكس التسرع في الحكم والتصنيف، لما أشرت إليه سابقاً من خصوصيات للمنهج التاريخي ومجالات بحثية يشتملها في دراسته النصوص، والتي تجلت في هذا الكتاب الذي يمكن أن نصفه بأنه نموذج التاريخيّة المنهجية لدى د. بكار.

لقد قدّم د. بكار قبل تحليل قصيدتي - "الجنين الشهيد" لخايل مطران، و"مصرع بلبل" لابراهيم طوقان - حياة هذين النصين واللحظات التاريخية التي أوجدتهما متتبعاً أخبار هذين النصين وحياة صاحبيهما بالتفصيل الدقيق، لينطلق من خلال ذلك إلى التحليل النصي، الذي يأتي تأكيداً لحياة هذين النصين يقول: "لهذه العوامل أثرت أن أورد قصة إبداع القصيدة كاملة (قصيدة الجنين الشهيد) قد تكون القصيدة من الشرارات العصرية الأولى التي تطايرت عن قدح زناد القضية الفنية، التي أضحت الآن خلافة: الوزن الواحد، والقافية الواحدة، وأثارهما السلبية في "طول القصيدة" أو في "المعاني" والأفكار والتصوير"، ففيهما دلائل بؤادر جديدة وتحديثية في شعرنا المعاصر، منذ السنوات الأولى من هذا القرن، وهي لهذا في مرحلة التجديد الأولى عند مطران خاصة وفي الشعر العربي عامة، وتمتد هذه المرحلة عنده من بدايات إنتاجه إلى عام ١٩٠٨، وفيها نظم القصة الشعرية وانصرف إلى التجديد بكل إمكاناته حسب ما يلائم الأحوال ويتمشى مع العصر وأذواق الناس في ذلك الوقت"^(٣).

ومما يؤكد المنهج التاريخي في هذا الكتاب أيضاً اعتماد د. بكار رؤية المبدع (صاحب النص) للموقف الفني فيو في هذا يقرأ النص من خلال علاقته بأفكار

(١) لانسون وماييه، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة محمد فندور، ص ٣٠.

(٢) انظر: يوسف بكار، من بؤادر التجديد، ص ٩٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩.

صاحبه، فعندما يحاول إثبات ظاهرة التجديد في شعر مطران من خلال هذه القصيدة، فإنه يأخذ بالاستشهاد بأقوال مطران حول التجديد في الشعر العربي، إضافة إلى ذلك وزيادة في الوثائق التاريخية فقد أثبت د. بكار في كتابه مقال مطران "التجديد في الشعر" ومقال إبراهيم طوقان "سخافات الشعر العربي"، إذ كان يدعم استنتاجاته بآرائهما في التجديد الشعري^(١).

وبعد فإن الدارس يرى أن هذا الكتاب في منهجه التاريخي يمثل حلقة أخرى متسقة مع حلقات المنهج التاريخي لدى د. بكار الذي اعتمده في دراسته النقدية كما اتضح وكما سيتضح فيما بعد من دراسات، ولعل ما يؤيد ما ذهب إليه الدارس تقيم د. بكار القصيدتين بقوله "والقصيدتان أخيراً فريدتان في تجربة صاحبيهما الفنية، فقصيدة مطران قصة واقعية عرف الشاعر بطايعها وشهد أحداثها، وقصيدة طوقان، فيما يقال جزء من سيرته الذاتية ببيروت"^(٢)، بهذا التقييم التاريخي الذي يربط بين الوقائع الوجودية والوقائع الفنية يصنف د. بكار هاتين القصيدتين ولعل هذا يذكر برؤية المنهج التاريخي للواقعة الفنية كدلالة تاريخية تختزن العلاقات وتفسر وجودها.

في عام ١٩٩١ أصدر د. بكار كتابه "أوراق نقدية جديدة عن طه حسين" فجاء منهجه في هذا الكتاب تأكيداً للسابق من كتاباته، لقد شمل هذا الكتاب ثلاث أوراق من حياة طه حسين الفكرية شكلت في مجموعها سيرة جزئية لحياة طه حسين الابداعية، ففي الورقة الأولى "خصوصية الذات ونفوذ الآخر - طه حسين واستاذة نالينو" ناقش د. بكار الأثر الذي تركه المستشرق الإيطالي نالينو في منهجية طه حسين النقدية والفكرية، فعرض الآراء التي قبلت في هذه القضية، ووقف على مصادر طه حسين النقدية والأكاديمية من أجل الوصول كما يقول: إلى كشف الغطاء عن الأثر البعيد الذي تركه المستشرق الإيطالي كارلونيالينو في تلميذه طه حسين منهجاً وتناولاً وموضوعات وآراء، وخاصة في مراحل تكوين التلميذ العلمية الأولى

(١) انظر صفحات الكتاب ٢٤، ٢٥، ٢٧، ٣٠، ٣١، ٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤.

كما يتجلى في "تحديد ذكرى أبي العلاء" وفي "الأدب الجاهلي" و "حديث الأربعاء تحديداً"^(١).

في ورقته الثانية من الكتاب يسجل د. بكار جانباً آخر من حياة طه حسين تحت عنوان "طه حسين وقضية الترجمة" فيعرض إلى ما ترجمه طه حسين وآرائه في ترجمات الآخرين حتى شكل ذلك كما يقول د. بكار "نظرية طاهوية متكاملة الفلسفة والأبعاد في الترجمة"، لها ما لها وهو كثير وعليها ما عليها وهو قليل^(٢).

أما ورقته الثالثة فهي أيضاً محاولة رصد لجانب آخر من حياة طه حسين، وهو "معرفة طه حسين بالأدب الفارسي"^(٣) فيحاول د. بكار أن يلمس هذا الأثر رغم عدم تصريح د. طه حسين بذلك^(٤)، ولكن د. بكار بمنهجه التاريخي الذي يعتمد الأثر والقرائن والاستنتاج في الوصول إلى تأصيل الظواهر، فإنه يتتبع بدايات الثقافات طه حسين للأدب الفارسي، وموقفه الحقيقي منه والذي يعود إلى عام ١٩٢٢^(٥)، ويتدرج في ملاحظاته على ذلك معتمداً النصوص كوئائق يستطيع الدارس - كما يقول د. بكار - أن يتبين معظم جوانب الموضوع^(٦)، المطروح ليصل إلى القول وأما الأخير - أي البحث الأخير في الكتاب - فيبوح من أحد وجوهه بالتوجه الطاهوي الشمولي في الثقافة والمعرفة من حيث الإنفتاح على ثقافات أمم الأرض ومعارفها دون استثناء، والاعتناء باللغات الشرقية وآدابها اعتناء خاصاً مباشراً، ويبرز من وجه آخر، موقف طه حسين غير الثابت والمتناقض أحياناً، من الأدب الفارسي القديم وأبعاد تأثيره في الأدب العربي وتأثره به^(٦).

(١) يوسف بكار، أوراق نقدية جديدة عن طه حسين، ص ٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦.

(٣) هذا البحث سبق أن نشر في كتاب/الوجه الآخر للدكتور بكار، ص ٩١-١٠٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٢٣-١٢٥.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٢٥-١٢٦.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٣٠.

(٦) المصدر نفسه، ص ٦.

في عام ١٩٩٥ أصدر د. بكار كتابه "في النقد الأدبي، إضاءات وحفريات" شمل هذا الكتاب: "كتاب الإضاءات" و "كتاب الحفريات" لكن هذا الكتاب في قسميه لم يخرج على منهج د. بكار النقدي، ففي "كتاب الإضاءات" درس الباحث نماذج من قصائد الشعراء: "إبراهيم الخطيب"، "وإدوارد الحداد" و "تادر هدى" ثم عرض ديوان إبراهيم الخطيب "دم حنظلة"، ومقال إضاءات على ثلاث مقالات (في عالم الكتب) ومقال "إضاءات على مقال محمود الشلبي عن كتابي "شعر ربعة الرقي". ومقال "عبد الوهاب البياني / سارق النار" ^(١)، ومقال "عبد الوهاب البياني وإحسان عباس، إضاءات" ^(٢)، ومقال "سلمى الخضراء الجيوسي، الماععات" ^(٣).

أما كتاب "الحفريات" وهو القسم الثاني من الكتاب فيشمل المقالات: "قراءات نقادنا القدماء الجديدة" ومقال "ابن الرومي ونقد الشعر بالشعر" ومقال "إحسان عباس والنقد العربي القديم" ومقال "ناصر الدين الأسد وتحقيق الشعر"، ومقال "قدم الكشف عن الأثر التركي في "مجنون ليلي" لشوقي، ومقال "إشكالية الإبداع في الأدب العربي (جوانب أساسية مكثفة)" ومقال "عبد اللطيف النشار، شاعر دمياطي يترجم رباعيات الخيام"، ومقال "ترجمة تيسير سبول لرباعيات الخيام"، ومقال "هوامش على "عرار شاعر الأردن"، وهو عرض لكتاب يعقوب العودات "البدوي المثلثم".

لعل عناوات هذه الأبحاث التي قصد الدارس أن يضعها تنبئ عن مدى التاريخية التي تفرضها هذه العناوات إذا ما طرحت للنقاش والبحث الإجرائي. إن كتابات د. بكار في مصطلحها، وإجرائها، تمثل المنهج التاريخي وأهم ملامحه التي تحدث عليها منظرو هذا المنهج وأهمهم لانسون. فجاءت ممثلة تمثيلاً قوياً لهذا المنهج من خلال بيانها لدور البيئة والنشأة واللحظة التاريخية والجمالية في تكوين النص ووجوده.

(١) هذا المقال كلمة قالها د. بكار في تقديم الشاعر عبد الوهاب البياتي في جامعة اليرموك يوم الأحد ١٩٨٩/٤/٢٠، ص ٧٠.

(٢) هذا المقال كلمة قالها د. بكار في تقديم الشاعر عبد الوهاب البياتي والأستاذ دكتور إحسان عباس في جامعة اليرموك ١٩٩٢.

(٣) هذا المقال كلمة قالها في تقديم الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي، بجامعة اليرموك ١٩٩٢.

فإن د.نصرت عبد الرحمن قد قدم الأسطورة في الشعر الجاهلي من خلال البحث في تاريخية هذه الأسطورة بوصفها منتجاً بيئياً بكل ما تشمله هذه البيئة من مشكلات ومكونات أدت بنتيجة حتمية إلى وجود هذه الأسطورة في شكلها الذي وجدت عليه.

لم يكن هذا التصنيف اعتباطاً، بل معتمداً مميزات الدراسة التي قدمها د. عبد الرحمن في الأسطورة في الشعر الجاهلي، ففي دراسته "الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي ١٩٨٥"، فإن د. عبد الرحمن يأخذ بتلابيب المنهج التاريخي من بداية عنوان دراسته إذ حاول أن يربط بين الواقع المادي، وإنتاجه الأسطورة، فيبحث هذه الأسطورة كونها ظاهرة واقعية حضارية تعكس البيئة، وهذا المفهوم للظاهرة هو جوهر المنهج التاريخي الذي يرى في الظاهرة علامة دالة على الزمن والمكان الذين ظهرت خلالهما هذه الظاهرة يقول: "وقد صدرت في دراسة أبي ذؤيب - والشعر الجاهلي- عن النصوص ذاتها، فهي وثيقة حضارية تكشف لنا بعضاً من واقع هذيل"^(١).

إن هذا المفهوم للنص باعتباره وثيقة تختزن الواقع بكل ما يشكله، تضع د. نصرت في صميم التاريخيين، وليس هذا فقط، بل، إن النتائج التي حاول أن يتوصل إليها د.نصرت، انطلقت من النظرة الحتمية، التي ترى النتيجة محصلة طبيعية للأسباب المتوفرة، فهو يربط الحضارة العربية في جزيرة العرب، بحضارة الشرق القديم، وبالتالي لا بد أن يكون الشعر الجاهلي جزء من حضارة الشرق عامة، يقول: "وإذا كان الشعر الجاهلي وثيقة حضارية تدل على حضارة جزيرة العرب وحضارة جزيرة العرب جزء من حضارة الشرق القديم، فنحن أمام قضية منطقية مؤلفة من مقدمتين صحيحتين غير صورييتين، ينتج منهما أن الشعر الجاهلي جزء من حضارة الشوق"^(٢).

(١) نصرت عبد الرحمن، الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ص ٨، ٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨.

بهذا المنظور التاريخي دخل د. نصرت عبد الرحمن دراسة الأسطورة في شعر أبي ذؤيب والشعر الجاهلي عامة، وحتى تتحقق له رؤيته التاريخية في هذه الظاهرة "الأسطورة"، فقد قدم الدراسة في بابين، الأول: يؤدي إلى الثاني، من خلال حتمية النتيجة، فدرس البيئة الجاهلية بمشكلاتها الثلاث "الأرض والسماء" و "النبات والحيوان" و "الإنسان" وبحث عن هذه الأشياء في شعر أبي ذؤيب باعتبار هذا الشعر وثيقة تسجل مظاهر هذه الأشياء، وتعكس نظرة الإنسان إليها وعلاقته معها، فنراه يبحث طبيعة الأرض، وفصول السنة، والماء، والسماء، والنبات، والحيوان من: جمال، وخيل، وغيرها، ثم يبحث في الدين، والكتاب، والفنون، والمجتمع، وعاداته وتقاليد الممارسات التي كانت بين أفراد هذا المجتمع، ومن نماذج التي تعكس التاريخية المباشرة في دراسة هذه الظاهرة قوله تحت عنوان الأرض (طبيعة الأرض)، يبدو شعر أبي ذؤيب مصوراً للأرض الجبلية ذات القمم الشواهد والمخارم والشعاب والفجاج والحرار، فهو بذلك يكاد يعرض نمطاً فريداً في شعر الجاهلية الذي يصور جلة الصحراء المترامية الأطراف بكثبانها وإكامها وطرقها الطوامس وآبارها الطوامي (...). ويمكن أن نلاحظ من بعض أسماء المواضع التي وردت في شعر أبي ذؤيب طبيعة أرضها كبطن قر، وبطن رهاط، وبطن المخيم، والبطن "مسيل الماء الغليظ"^(١).

في مثل هذا البحث المباشر عن مظاهر الطبيعة والبيئة في شعر أبي ذؤيب قدم د. نصرت عبد الرحمن دراسته البيئة الجاهلية.

وعندما يبحث الأسطورة فإنه لا يند عن هذا المنهج في البحث عن حقيقة وجود هذه الأسطورة كغيرها من الظواهر، فلا فرق بين وجود "الأرض" ووجود "الجمال" ووجود "الأم" وغيرها من الظواهر الحقيقية وبين وجود "الأسطورة" كظاهرة بيئية جاءت نتيجة للإطار البيئي الذي عاشه أبو ذؤيب، وجاء شعر هذا الشاعر صورة تبرز طبيعة الحياة الدينية في الجاهلية فتحدث د. نصرت عن معبودات

(١) المصدر نفسه، ص ٩-٢٠.

الجاهلية وآلهتها، ثم تحدث عما سمّاه "أسطورة أم عمر" وبحث تاريخها في الكتب التي أرخت لهذه الأسطورة في زمنها.

ولعل نموذجاً نقدياً يقدمه د. نصرت عن الأسطورة يؤكد ما ذهب إليه الدارس في تصنيفه د. نصرت في المنهج التاريخي، وهذا النموذج ليس وحيداً بل هو جزء من كل:

يقول: "قال أبو ذؤيب:

عرفت الديار لأم الرهين	من الظباء فوادي عشر
أقامت به وابتننت خيمة	على قصب وفرات النهر
أقامت به كمقام الحنيف	شهري جمادى وشهري صفر
تخير من لبن الأركا	ت في الصيف بادية والحضر

الديار: ديار أم الرهين، وديارها بين الظباء ووادي عشر، أقامت بوادي عشر، فاردة كالحنيف شهري جمادى الأولى والآخرة، وشهري المحرم وصفر" فابتنت خيمة على ضفة النهر الفرات، بين الركبة والماء تتخير من لبن النياق اللواتي رعين الأراك في البادية والحضر. فأم الرهين امرأة غير عادية تقيم وحدها في خيمة بجانب النهر أربعة أشهر كما يقيم الحنيف.

أكنني إليها وخير الرسو	ل أعلمهم بنواحي الخبير
بأية ما وقعت والركا	ب بين الحجون وبين السرر
فقلت تبررت في حنا	وما كنت فينا حديثاً بنبر

وعني اذهب إليها رسولاً، فأنا خير رسول إليها، لأنني أعلم الناس بخبرها، وإية أنني أعلم الناس بخبرها أنها وقفت بينما كانت الركاب بين الحجون والسرر ذاهبين للحج فقالت لي: لقد صرت باراً في حرك إيانا، ولم تكن حديثاً باراً فينا رأيت إلى هذه الآية التي أتى بها أبو ذؤيب، تبررت في حنا، وهل يحج إلى امرأة عادية؟ وهبنا اطرشنا القصد للنسك الذي تفيد كلمة الحج إلى مجرد القصد للزيارة وهو

اطراح بعيد- فسيفسائي التبرير يبعث في الزيارة قصداً دينياً، وستبقى أم الرهين امرأة غير عادية"^(١).

بهذه المنهجية التي تبحث الواقع وعلاقاته مع الإنسان والظواهر الطبيعية ورؤية الإنسان إلى هذا الواقع يبحث د. نصرت الأسطورة في شعر أبي ذؤيب والشعر الجاهلي منطلقاً من تفسيره الذاتي وتعليقه لهذا الشعر، باعتبار هذا الشعر دلالة تاريخية جسدت المظاهر المتعاقبة في فترة من الزمن وهو العصر الجاهلي، ولعل هذا البحث في العلاقات بين المكونات البيئية ولحظات التجسيد هي ملمح آخر من ملامح المنهج التاريخي لدى د. نصرت عبد الرحمن.

وحرصاً من أصحاب المنهج التاريخي في بحث الظاهرة في جوانبها المختلفة، فقد حاول د. نصرت أن يبحث عن العلاقة بين هذه الأسطورة (أم عمرو) في وجودها التاريخي، وبين أسطورة عشتار البابلية، ليصل إلى حقيقة الوجود التاريخي لهذه الأسطورة في شعر أبي ذؤيب، فيقول: "إذا صح استقراي لشعر أبي ذؤيب فنحن قبالة أسطورة هذلية تشبه إلى حد بعيد أسطورة عشتار البابلية واغتلّت كلتا الأسطورتين غلالة الواقع، فبدت أم عمرو امرأة من لحم ودم تجب وتُحب، وتبدل عاشقها إذا ملت صبحتهم، وبدت عشتار كذلك امرأة هلوكتاً تبدل عاشقها"^(٢).

إن د. نصرت عبد الرحمن عندما درس الأسطورة في الشعر الجاهلي، درسها ظاهرة لا تختلف في وجودها الحقيقي عن أي ظاهرة أخرى لها طبيعتها وحقيقتها الفيزيائية التي تشكل وجودها وعلاقاتها مع مكونات البيئة من هنا فإن الدارس الحالي - يرى في منهج د. نصرت منهجاً تاريخياً من حيث تمثله للظاهرة ومعالجته لها في إطارها الزمني والمكاني.

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٩.

حسني محمود

من النقاد في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين د. حسني محمود، هذا الناقد الذي تمثل في نقده المنهج التاريخي، فعمل على مناقشة الظواهر الأدبية من خلال علاقة هذه الظواهر ببيئاتها ودور الزمن والحدث في تشكيل هذه الظواهر، وإعطائها صورتها التي جاءت تعبيراً عن لحظة من لحظات التاريخ ومشكلاته.

كان من أولى الظواهر الأدبية التي ناقشها د. حسني محمود، ظاهرة "أدب الرحلة عند العرب"^(*)، إذ حاول أن يتتبع هذه الظاهرة في الأدب العربي، قديماً، وحديثاً، من خلال ربط هذه الظاهرة في إطارها البيئي والتاريخي، والبحث عن أسبابها، وأساليبها، التي أوجدتها بيئتها التي ظهرت فيها هذه الظاهرة وأدت إليها، يقول: "هذه صورة مجملة في أدب الرحلة عند العرب حتى القرن التاسع عشر، وبعض النماذج البارزة فيه، تخيرتها ممثلة لاتجاهات هذا النمط الأدبي المختلفة، من موضوعية تقترب من الروح العلمية لدى ابن جبير، وتدوين السيرة الشخصية كما نحا به ابن خلدون، مع ما رسم رحلته من طابعه كعالم مؤرخ، وأخيراً مثلت برحلاتي الطهطاوي والشدياق إلى البلاد الأوروبية في القرن التاسع عشر، نموذجاً للانفتاح على بلاد أجنبية والتعرف على حياتها ومظاهر التقدم فيها، بهدف الاستفادة من ذلك التقدم ونقل (عدواه) إلى البلاد العربية ولقد حرصت خلال ذلك كله، وبقدر المستطاع على الإشارة إلى أهمية الرحلات وأساليب أصحابها في كتابتها مواعمة لأساليب عصورهم أو مخالفة لها"^(١).

في هذا الإجمال الذي يقدمه د. حسني يتجلى لديه جوهر المنهج الذي اتبعه وهو كما يرى الدارس المنهج التاريخي بكل مكوناته المنهجية من حيث اعتماده النص كوثيقة دلالية تختزن التاريخ بزمه وحدثه، والبيئة والظروف التي أوجدت هذا النص

(*) صدر الكتاب في طبعين، اعتمد الباحث الطبعة الثانية، دار الأندلس، ١٩٨٤.

(١) حسني محمود، أدب الرحلة عند العرب، ص ١٠٩.

على شكله وفي مضمونه، والأثر الذي تركه النص. لم يكن ما سعى إليه د. محمود نظرياً فقط بل ظهر ذلك في تلايب تطبيقاته على مكونات هذه الظاهرة.

يبدأ د. محمود بحثه هذه الظاهرة بعرض الرحلات التي قام بها الرحالة العرب فيقف على حياة هؤلاء الرحالة، والظروف التي نشأوا فيها، وعلى حياة رحلاتهم، ونصوصهم التي كتبوها، محاولاً التأصيل لهذه الظاهرة من خلال شرط وجودها.

ففي حديثه عن رحلة ابن جبير يقول: "هي رحلة قام بها أبو الحسن محمد بن أحمد (ابن) جبير الكتاني الأندلسي ليحج بيت الله الحرام، فخرج من غرناطة في الثامن من شوال سنة خمس مائة وثمان وسبعين للهجرة - ثلاث وثمانين ومائة بعد الألف الميلادية - وقد استغرقت رحلته سنتين وثلاثة أشهر ونصفاً (...) فزمن الرحلة كما يبدو من تاريخها وكما أشار صاحبها في مصر والشام كان في أيام احتلال الصليبيين لبلاد الشام أيام كان صلاح الدين في مصر ويعمل على صدهم وطردهم من هذه البلاد، وصاحب الرحلة كان رجلاً متفهماً في أواخر العقد الرابع من عمره في سنة ٥٤٠هـ، وكان قريباً من بلاط الحكم في غرناطة..."^(١).

إن هذا التحديد لزمن الرحلة ومكان بدايتها وحياة صاحبها لا يأخذ به إلا أصحاب المنهج التاريخي، من أجل ضبط الظاهرة وتعليل حدوثها، وربطها بلحظتها التاريخية، وظروفها التي أوجدتها، ليس هذا فقط، فإن الباحث عمل على تسجيل شكل ولادة النص، من أجل تأصيله، وتوثيقه، والتأكد من نسبة هذا النص إلى صاحبه، ومدى علاقته به يقول: "وفي الغالب فإن ابن جبير لم يكن ينوي نشر هذه الرحلة ولم يكن يتوقع لها هذا الذبوع وإلا كان وضعها في متسلسل مطرد ولربما كان تسجيله هذه المذكرات لمجرد إطلاع سيده بعد العودة على مشاهداته في بلاد المسلمين والديار المقدسة، وانطباعاته عن أهلها خلال فترة غيابه عنها ويؤيد هذا ما يقوله ابن الخطيب

(١) المصدر نفسه، ص ١٢.

عن أبي الحسن الشاري، من أن بعض تلاميذ ابن جبير هو الذي نسق هذه المذكرات وفقاً لمراحل حياته^(١).

إن البحث في حياة النص وتسجيل مراحل وجوده لا يعتمد على أصحاب المنهج التاريخي في قراءتهم النصوص، وتقييمهم لها. وكذلك فإن د. محمود عندما يحاول تفسير المظاهر الأسلوبية في كتابه ابن جبير، فإنه يلجأ إلى حياة ابن جبير لستند إليها في تفسيراته إياها. يقول: "وفي الحالات النادرة التي تعرض فيها ابن جبير لما يمكن أن يكون مجالاً لوصف المشاعر واستثارتها بقيت مشاعره حبيسة رزانة الفقيه، وطيبته المتدنية، فهو يكتفي في وصف البحر وقد سكن بأنه يخيل لناظره أنه صحن زجاج أزرق..."^(٢)، ويقول في موقع آخر "ولقد برز ابن جبير الفقيه في هذه الرحلة في حكمه على أحوال الحجاز"^(٣).

وفي حديثه عن رحلة ابن بطوطة فإنه يتبع الأسلوب ذاته في بحثه عن حياة ابن بطوطة^(٤)، ومراحل هذه الرحلة وحياة النص الذي خلفه ابن بطوطة، يقول: "ولافته أخرى، هي أن هذا الرحالة الكبير ما كاد يستقر به بلاط فاس حتى راح يملئ رحلته أو رحلاته على أحد كتاب الديوان (محمد بن محمد بن جزى الكلبي) بأمر أبي عنان السلطان وهذه الحال تستحق وقفة نحاول فيها أن نستوضح ظروف رحالنتنا وشخصيته"^(٥).

لعل هذا الهدف الذي يصرح به الباحث (الظروف والشخصية) يعكسان تاريخية د. حسني محمود في منهجه النقدي ويضعانه في صلب المنهج التاريخي، وهو عندما يفسر ما جاء في هذه الرحلة فإنه ينطلق من حتمية البيئة والعصر في إيجاد شكل الإبداع يقول: "إن حكايات الرحلة وظروفها وموضوعاتها التي شددت انتباه

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢، ص ٢٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٢، ص ٢٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٥) المصدر نفسه، ص ٣٦.

صاحبها تجعله أكثر قرباً إلى المعتقدات الشعبية، بل ومن كبار معتقديها، إذ احتلت المسائل المتعلقة بالخرافات وحكايا الكرامات والغرائب والدرابيش المكانة الأولى بالنسبة له، وقد لا نجيز لأنفسنا أن نؤاخذة إذ لم يلق بالاً لجوانب الحياة، التي تهمل عصرنا، ولكن هل كان بدوره يعكس بدقة وإخلاص العصر والوسط اللذين عاش فيهما وذلك على ضوء الظروف الحضارية السائدة، إذ ذاك؟^(١).

وعندما يتحدث عن كتاب "التعريف بابن خلدون" فإنه يعرض الكتاب من خلال ما يتعلق به من ظروف تأليف ومحتويات معرفيه، إذ يعدّه نمطاً للترجمة الذاتية (الأوتوبيوجرافيا Auto-Biography)^(٢)، بالإضافة إلى بيان منهج الكتاب وأسلوبه من خلال ربط ذلك بالبيئة والعصر اللذين ظهر فيهما الكتاب وعاش فيهما صاحبه يقول: "أما بالنسبة لأسلوبه في الكتاب، فلم يخرج إلا نادراً عما هو معروف عن ابن خلدون من أنه من كبار أئمة الأدب وأعلام البيان العربي ومن أبرز المجددين في أسلوب الكتابة العربية، فقد تمرد على أسلوب الكتابة النثرية الذي كان سائداً في عصره وكانت تكبله قيود السجع والمحسنات البديعية واحياً أسلوب العربية الأصيل في عهودها الذهبية السابقة"^(٣).

واستكمالاً لدراسة ظاهرة أدب الرحلة عند العرب فإن د. حسني محمود يعرض إلى رحلتي "رفاعة الطهطاوي" وأحمد فارس الشدياق في العصر الحديث، فيتتبع هاتين الرحلتين في ظروفهما السياسية والاجتماعية، والثقافية والدينية من أجل الوصول إلى تقييمهما وبيان دوريهما في المسيرة التاريخية العربية الحديثة، فيقول: "تعتبر رحلة الشدياق إلى البلاد الأوروبية على غرار رحلة الطهطاوي، تعريفاً بهذه البلاد وبمناحي حياتها المختلفة في وقت بدأت تتفتح فيه أبواب الغرب على بلاد العرب وبخاصة على مصر أعقاب الاحتلال النابليوني لها..."^(٤).

(١) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٠٣.

في عام ١٩٨٤ أصدر د. حسني محمود كتابه "إميل حبيبي والقصة القصيرة" إذ أكد في هذه الدراسة منهجه التاريخي وعمل على دراسة هذه الظاهرة الإبداعية، فجاء الكتاب في فصلين مترابطين أدى الأول فيهما إلى الثاني رغم أن الكتاب أخذ عنوان الفصل الثاني "إميل حبيبي والقصة القصيرة" ولكن يرى الدارس أن إيمان د. حسني محمود بدور ملامح الحياة والنشأة واختزان الإنسان لبيئته بكل ما تمثله من مكونات، وما لها من دور في توجيه الظاهرة الإبداعية وإبرازها جعل د. حسني محمود يسهب في بيان حياة إميل حبيبي ومراحل ثقافته وتسجيل سيرته الذاتية، بتفصيلاتها، ليتبكى عليها في تفسيره إبداع إميل حبيبي، وما وصل إليه من مميزات فنية وإبداعية، ومن هنا فقد بدا كتابه في مولد ونشأة إميل حبيبي، ومراحل ثقافته، وشخصيته^(١)، يقول: "إذا فهمنا الثقافة بمعناها العام الشامل المتعلق بمعارف المرء الحياتية والإنسانية، فإنه لا بد من متابعته ومدارجته طوال مراحل حياته، كي نتعرف على أبرز المؤثرات الحاتية في تكوينه وبلورة شخصيته وفي تحديد أسلوبه في التفكير والسلوك والحياة وذلك يقتضي حقاً، معرفة الكثير من المؤثرات العامة والخاصة، ومعرفة بعض جوانب التعليم وأنماط القراءات التي خضع لها المرء، أو كان عرضة لتأثيراتها"^(٢).

إن هذا الإطار الوجودي الذي يراه د. حسني محمود للظاهرة الإبداعية بشكلها الذي توجد عليه، يجعل هذه الظاهرة دالة تاريخية، ونتيجة حتمية لأسباب وجودها، وهكذا كان إميل حبيبي فيما يرى د. حسني محمود، وهذا هو منطلق المنهج التاريخي في البحث والنقد.

وكعادة أصحاب هذا المنهج في رصد الظواهر في إطار العرق والأجناس عبر حركة التاريخ، فإن د. حسني محمود يعرض إلى العلاقة بين الكتابات الصحفية وبدايات إميل حبيبي القصصية^(٣)، ثم الملامح الفنية في القصة القصيرة بشكل عام،

(١) حسني محمود، إميل حبيبي والقصة القصيرة، انظر الصفحات ١١-٤٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٠-٥٧.

وأقوال النقاد في ذلك^(١)، ثمّ يستعرض القصّة القصيرة في فلسطين في نظره مجملته^(٢)، وبعد هذا الضبط والتحديد لما يحيط بالظاهرة من مكونات ثقافية وفنية فاعلة في شخصية إميل حبيبي الإبداعية فإنه يأخذ في دراسة عالم إميل حبيبي القصصي منطلقاً مما يسميه مرحلة التأسيس^(٣).

إن هذا التقسيم لمرحلة حياة الظاهرة يؤصل ما لدى د.حسني محمود من تاريخية في النقد فهو يرى أن المرحلة الأولى عند إميل حبيبي كانت مرحلة التبشير "والمرحلة الثانية كانت مرحلة "التأسيس" ولكن ليس هذا فقط الذي يضع د.حسني محمود في إطار المنهج التاريخي، فربما بعض النقاد من أصحاب المناهج الأخرى يلجأ إلى التقسيم المرحلي، لكن جوهر تفسير الظاهرة هو الحكم الفصيل في ذلك، والفكرة التاريخية التي ينطلق منها الناقد، فدكتور حسني محمود ينطلق في دراسته أعمال إميل حبيبي القصصية من الظروف التاريخية التي شكلتها والعلاقات التي تربط البيئة بالنص والمبدع بقول: "وأعمال إميل حبيبي سواء القصصية أم الروائية والمسرحية تدور جميعها حول فكرة العودة ولقاء الأهل كما سنتبين فيما بعد"^(٤).

وعند دراسته هذه النماذج فإنه يبحث دائماً عن المواءمة بين الواقع الفني والواقع التاريخي الملموس، ولعل هذا ما يميز د.حسني في تاريخيته واعتماده النص كوثيقة تتحرك في داخل التاريخ وتخترنه، وإذ نظرنا إلى هذا النموذج في قراءته أحد أعمال إميل حبيبي فإننا سنجد مدى تمثّل المنهج التاريخي في هذه القراءة يقول: "وهكذا يوضح إميل حبيبي على لسان (حسين) (أحد أبطال تمثيلية "قدر الدنيا") العميل، هذا الجانب من حياة المجتمع تحت الاحتلال، فتأتي أقواله اعترافاً صريحاً عن حقيقة دور العملاء ومكانتهم، وفي ذلك ما يثير وعي الناس على أهداف السلطة، ويستفز نقمتهم على هذا النمط من الناس، وهم دائماً جنباء، ويبلغ إميل ذروة السخرية وهو يظهر

(١) المصدر نفسه، ص ٥٨-٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٨-٨٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٨.

"حسين" صفاوي الوجه عندما سمع أبا اسحق البوليس، ينادي أباه من الطريق ظناً منه أن رجال البوليس قد أتوا لاعتقال "حسين" فيختبئ بالمرحاض حتى يأخذوا حسناً^(١).

وعندما يبحث في جماليات الفن القصصي عند إميل حبيبي فإنه يربط هذه الجماليات بالواقع ومدى تمثيلها هذا الواقع وحملها لمضامينه الفكرية وقربها من الحقيقة، يقول: "ويظل عنصر الشخصية في عالمه القصصي، وكذلك طريقة بنائه هذا العالم سواء في لغته أم في أساليبه البنائية، أبرز عناصر هذا العالم وأكثرها حضوراً وحيوية فشخصياته على قلتها وبساطتها تتميز بثرائها الإنساني ووضوح مشاعرها، ومضامينها الفكرية، وجميعها حقيقية أو أشبه بالحقيقة، ومن عامة الناس أصلاً، ومن قلب الأحداث اليومية التي تجابه العرب، داخل فلسطين المحتلة تحس في أعماقها بالقهر اللاإنساني الذي فرض على حياتها أفراداً وجماعات في أبشع صور العسف والظلم"^(٢).

لقد عمل د. حسني محمود على قراءة ظاهرة إميل حبيبي القصصية في إطار تاريخ فلسطين الحديث وربط هذه الظاهرة في لحظاتها التاريخية التي أوجدتها، فبحث عن لحظة الولادة للنصوص وبحث عن ملامح الواقع والتاريخ في شكل هذه النصوص، وكل ذلك يمثل المنهج التاريخي في بحثه ورؤيته للظاهرة ووجودها.

في عام ١٩٨٤ أصدر د. حسني محمود دراسة أخرى بعنوان "راشد حسين الشاعر من الرومانسية إلى الواقعية" إذ جاءت هذه الدراسة علامة تأكيد أخرى على المنهج التاريخي لدى د. حسني، وسار في تقسيمها على نهج سابقتها (إميل حبيبي والقصة القصيرة) من حيث الاعتماد على مظاهر السيرة الشخصية والبيئية للمبدع من أجل الوصول إلى التحليل والتفسير الخاص بالإبداع. من هنا فقد جاء القسم الأول من الدراسة حديثاً عن حياة راشد حسين، فتتبعها من المولد والنشأة إلى الملامح الثقافية تحت عنوان "راشد حسين الإنسان السيرة ... والشخصية"^(٣)، أما القسم الثاني

(١) المصدر نفسه، ص ١١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٠.

(٣) حسني محمود، راشد حسين الشاعر من الرومانسية إلى الواقعية، انظر الصفحات ٧٠-٨٠.

فقد ترتب على القسم الأول كنتيجة حتمية تشكبات ضمن القسم الأول وهذه النتيجة هي "الرؤية عند راشد ... أصولها ومراحلها"^(١).

لقد درس د. حسني هذه الظاهرة ضمن إطارها الزماني والمكاني من خلال تمثيلها لهذين الإطارين فيقول في تقديمه هذا الكتاب: "أضع هذا الكتاب بين أيدي القراء الكرام ليتعرفوا من خلاله على أحد شعراء الأرض المحتلة البارزين خلال النصف الثاني من الخمسينات بصورة خاصة"^(٢)، ويقول: "لقد أخذت على عاتقي من خلال هذين الديوانين - ديوان "مع الفجر" و "صواريخ" أن أوصّل لهذه المرحلة التأسيسية من حياته وشعره - وقد التقى فيها تياران: الرومانسية والواقعية، تداخلاً وتقاطعاً معاً، وبشكل طبيعي من خلال حياته وشخصيته وظروف مجتمعه وبيئته"^(٣).

إن معجم المنهج التاريخي في النقد يبدو واضحاً فيما أخذه الباحث على عاتقه في بحثه، ومن هنا فإن بداية الكتاب جاءت بحثاً عن حياة "راشد حسين" ونهايته جاءت بحثاً عن تمثل هذه الحياة في الإبداع، يقول د. حسني "واضح إذن أن الرؤية لدى الفنان أو الشاعر يمكن أن تتطور وتتغير، فتمر في مراحل تعكس شخصية صاحبها من خلال تفكيره وأسلوبه، فنحن نحس بأنفسنا ونستطيع أن نقيس هذا الإحساس على الآخرين، فنرى كيف يتأثر المرء بحياته وواقعه منذ طفولته، سواء في منزله وبين أهله وجيرانه، أم في مدرسته ومع زملائه ومعلميّه، وكتبه، أم في الحياة العامة بخبراتها وتجاربها، ومن خلال قراءاته ومعارفه كلها، فيتشكل من ذلك كله شخصيته باهتماماتها وتفكيرها وبنمط هذا التفكير وبأسلوبها في الحياة وبمفهومها مهما كان بسيطاً عن الحياة وعن الدين والوطن والأعراف والقيم وعن جميع المفاهيم العامة التي يحس المثقف والفنان بخاصة أنها تتشكل في نفسه في مناخ حياته وفي ظل ظروفه كلها"^(٤).

(١) المصدر نفسه، انظر الصفحات ٨٣-٢٩٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧-٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧-٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٩.

إن هذا الفهم لطبيعة الإبداع ومكوناته ومشكلاته لدى د. حسني يجعل الدارس يضعه في سلم لمنهج التاريخي الذي يرى أن العصر بما يعنيه، والعرق، واللحظة التاريخية هي التي تشكل الظاهرة الفنية وتدفعها إلى حيز الوجود لتصبح الظاهرة واقعة دالة على ظروفها وتاريخها.

إن د. حسني عندما ينتقل إلى الجانب التطبيقي في دراسته هذه فإنه يبحث في أول ما يبحث عن اللحظة التاريخية لإبداع "راشد حسين" ويجد نفسه أسفاً لأنه لا يستطيع تحديد هذه اللحظة بالضبط لأسباب تتعلق بالظروف التاريخية لحياة "راشد حسين" يقول: "إنه لمن المؤسف حقاً أننا لا نعرف بالتحديد السنة التي بدأ فيها راشد ينظم الشعر، ويزيد في شعورنا بالأسف أن قصائده ليست مؤرخة، ولكن من المؤكد أنه بدأ ينظم الشعر في وقت مبكر نسبياً، فقد وردت عدة إشارات إلى أنه كان ينظمه وهو لا يزال طالباً في المدرسة العليا بالناصره"^(١).

إن هذا الأساس التاريخي في البحث دفع د. حسني إلى ملاحقة قصائد "راشد حسين" في تاريخها وظروفها التي أوجدتها، وربطها بالواقع فصنفها أولاً بين الرومانسية "والواقعية"^(٢) وثانياً "الواقعية الاجتماعية"^(٣)، يقول: "إذا صدق أن الكلام هو التعبير عن الإنسان الفرد، فإن الأدب بالتالي تعبر عن المجتمع والعصر يتسم بظروف عصره التاريخية والاجتماعية ويتكامل مع المجتمع الذي ينبثق منه بصفته جزءاً لا يتجزأ من حياته وواقعه، وبذلك لا يكون الأدب مجرد لغة، ولكنه يقول شيئاً في هذه اللغة، يعبئها، ويبث فيها الحياة، حتى ليصبح الفن لغة الحياة"^(٤).

قد يقرأ البعض قراءة د. حسني هذه الظاهرة فيتبادر إلى ذهنه أنه من النقاد الاجتماعيين، خاصة في حديثه عن تمثيل "راشد حسين" طبقة الفلاحين^(٥)، بصفتهم

(١) المصدر نفسه، ص ٩١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩١.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٩٠.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٣٥.

طبقة مستغلة إلا أن هذا الحديث كما يرى الدارس جاء في إطار حركة التاريخ للظاهرة دون قصديّة الباحث إلى دراسة الصراع الطبقي ودور البرجوازية في توجيه الظاهرة، كما سنرى عند الحديث عن المنهج الاجتماعي.

وفي المنهج ذاته قدم د. حسني في عام ١٩٩٢ دراسة حول الشاعر الفلسطيني "حسن البحيري" بعنوان "الشاعر حسن البحيري، صورة قلمية، في رحلة إلى الأعماق" إذ جاءت هذه الدراسة حلقة أخرى في محاولة دراسة الظواهر الإبداعية في الشعر الفلسطيني فناقش هذه الظاهرة من خلال بيئتها وظروفها التي أوجدتها، فجاءت الدراسة مبتدئة في "ملاحح حياة ومعالم رؤية وطنية"^(١)، قدم خلالها الباحث أهم المحطات التي شكلت البعد الثقافي والوطني والقومي في شخصية هذا المبدع وشخصية شعره، الذي أصبح شكلاً ضمن أشكال الهوية الوطنية، يقول: "وهكذا يظل هذا الشعر، بما يحمل من سمات إنسانية، معلماً من معالم الثقافة الوطنية التي تجعل من حق أصحابه أن يعتزوا به ويفخروا فخراً واعتزازاً وطنيين بصفته نموذجاً من نماذج تفوقهم الإبداعي، وشكلاً ضمن أشكال هويتهم الوطنية، لأنهم على حد تعبير محمود درويش، يجدون فيه ماضيهم ومستقبلهم وحنينهم"^(٢).

بهذه الوثيقة نظر د. حسني إلى شعر حسن البحيري كونه علامة تاريخية تختزن الظروف والمكونات الثقافية والقومية والنفسيّة ولعل هذه في جوهرها تمثل المنهج التاريخي في البحث.

وحتى تكتمل دائرة البحث التاريخي لهذه الظاهرة "شعر حسن البحيري" فإن د. حسني خصص قسماً في دراسته من أجل شعر حسن البحيري المخطوط^(٣)، حاول أن يوثقه ويضعه في إطاره التاريخي الخاص فيه، ثمّ ختم حديثه عن هذه الظاهرة في مختارات من شعر حسن البحيري التي تمّ دراستها في عرض الدراسة.

(١) حسني محمود، الشاعر حسن البحيري صورة قلمية... في رحلة إلى الأعماق، ص ١٣-٧٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٦-١٠٨.

وبعد فقد قدم د.حسني محمود دراساته التي تم عرضها في إطار نقدي واحد وهو المنهج التاريخي، ويمكن للدارس أن يعد هذا الناقد من النقاد التاريخيين الذين يعتمدون في منهجهم ضبط الظواهر ووضعها في إطارها الوجودي، من خلال أسبابها ومسبباتها، ويرى الدارس أن قصدية الباحث قد فرضت هذا المنهج وهي محاولة دراسة الظواهر من خلال توافقها وتمثيلها للتاريخ بما يشمله من بيئة وزمن وقومية شكلت هذا الإبداع.

سمير قطامي

لعل د. سмир قطامي يكاد يتفرد في اعترافه باستخدام المنهج التاريخي الانطباعي - كما يسميه - في تقديمه دراسته "الحركة الأدبية في الأردن منذ عام ١٩٢١-١٩٦٧ وذلك عبر دراستين شملت الأولى الفترة "١٩٢١-١٩٤٨" وشملت الثانية ١٩٤٨-١٩٦٧. إذ يقدم د. قطامي قسي هاتين الدراستين الظاهرة الأدبية من خلال ارتباطها ببيئتها، ومصادرها، وملاحمها، وحياة مبدعيها، وعلاقة ذلك باللحظة التاريخية التي ظهر خلالها الإبداع، فيقول: "عندما بدأت التخطيط لهذه الدراسة، كان في ذهني أن أبدأ بقيام الإمارة سنة ١٩٢١، واستمر حتى الوقت الحاضر، متابعاً الاتجاهات الأدبية والمؤثرات التي أثرت في أدبنا وعلى أدبائنا ... وكنت اعتقد آنذاك أنني قادر على رصد الحركة الأدبية ومتابعتها وتقييمها"^(١).

ولعل اعتراف د. قطامي في موضع آخر أكثر صراحة وإعلاناً عن منهجه يقول: "عندما بدأت استقصاء فنون هذه الحقبة، كنت أظن أنها محدودة وقليلة، مما يتيح لي الفرصة لدراستها دراسة فنية نقدية، لكنني فوجئت بأنها أكبر كثيراً مما توقعت، وأن مستوياتها متفاوتة بين أديب وآخر بل لدى الأديب الواحد، مما دفعني إلى التحول إلى المنهج التاريخي الانطباعي في الدراسة"^(٢).

إن الدارس لم يضع د. قطاعي مع النقاد التاريخيين في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، بسبب اعترافه وتصريحه بذلك، بل لأن مفرداته النقدية وممارساته في قراءة الظاهرة الإبداعية وما يتعلق بها نبعث من خصائص المنهج التاريخي.

ففي كتابه "الحركة الأدبية في شرقي الأردن ١٩٨٠" جاء المنهج التاريخي واضحاً وبارزاً كل الوضوح والبروز، بل جاء موجهاً ومشكلاً للمادة

(١) سмир قطامي، "الحركة الأدبية في شرقي الأردن ١٩٢١-١٩٤٨"، ص ٣.

(٢) سмир قطامي، الحركة الأدبية في الأردن ١٩٤٨-١٩٦٧، ص ٥.

الإبداعية التي نوقشت فيه، فالباحث وضع الظاهرة التي يدرسها -الحركة الأدبية- في إطارها الزماني والمكاني، باحثاً عن العوامل والأسباب التي أدت إلى وجودها وتشكيلها باعتبار هذه الظاهرة انعكاساً لهذه الظروف ونتيجة من نتائجها، ولكي يصل إلى نتائج واقعية مقنعة تحدث عن النهضة الأدبية الحديثة^(١)، (العربية)، مشيراً إلى حملة نابليون على مصر والظروف الثقافية في مصر والشام ليصل إلى أن الأردن كان تأثره النهضة أقل من غيره، ثم يدخل بعد ذلك الحديث عن العوامل المؤثرة في النهضة الأدبية في الأردن، فيتحدث عن موقع الأردن من مسيرة النهضة فيعرض حالة الأردن في القرن التاسع عشر^(٢)، من حيث التعليم والسياسة، ثم مجئ الملك عبدالله بن الحسين، إذ ارتبط تاريخ الأردن الحديث في جوانبه المتعددة بهذا الرجل، وما عمله تجاه هذا المكان (الأردن) فيقول: "كان الأمير عبدالله مدار الحركة الأدبية والشعرية في الأردن، وكان بعض الإنتاج الأدبي يجد طريقة من خلال الصحف والمجلات التي وجدت آنذاك، وبعضه الآخر كان يظل ضمن الدائرة الخاصة، محفوظاً في الذاكرة، وكان كثير من ذلك الشعر يتناول قضايا سياسية ووطنية، خاصة أن كثيراً من الشعراء قد لجأوا إلى الأردن فراراً من بطش الفرنسيين، إذ كانوا يعتقدون آمالاً كبيرة على سمو الأمير عبدالله"^(٣).

وبعد أن يضع د. قطامي الإبداع الأدبي في الأردن في هذه الفترة في ظروفه وبيئته الخاصة به، يأخذ في دراسته في جانبين: جانب الشعر، وجانب النثر، إذ يؤكد خلال هذه الدراسة على البيئة وأثرها في هذا الشعر، فيدرس الجو السياسي وأثره في الشعر الأردني والدور القومي والوطني والاجتماعي وموضوعات أخرى مثل المسرحية الشعرية.

إن د. قطامي في منهجه هذا يحاول أن يوثق ملامح الحركة الأدبية في هذه الفترة فحين يفسر النص الشعري فإنه يبحث عن اللحظة التاريخية التي ظهر فيها هذا

(١) سمير قطامي "الحركة الأدبية في شرقي الأردن" انظر الصفحات ١١-١٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧-٥٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٤.

النص، باعتبار النص واقعة تاريخية تحمل في ثناياها دلالة الزمن والحدث، فيربط القصائد في مناسباتها ويسرد ذلك ضمن خط زمني متتابع من أجل الحفاظ على تاريخية الإبداع.

وعندما يقيم الناحية الفنية في هذا الإبداع يقول: "لا استطيع الادعاء أن تقيمي لهذا الشعر سيكون دقيقاً، فالنماذج الشعرية التي حصلت عليها ليست هي كل الشعر الذي قيل في تلك الفترة، ولكن سأحاول رسم صورة لهذا الوضع في ضوء تحليلي لتلك النماذج وتمثلي للعصر والظروف وقراءاتي ما وراء السطور واطلاعي على بعض النماذج التي لا يمكن نشرها"^(١).

هذه هي الأطر التي اعتمدها د. سمير قطامي في قراءته الشعر الأردني في فترة الدراسة، تلك الأطر التي تبحث في مدى وجود الظاهرة على حقيقتها ونسبتها إلى واقعها الذي أنتجها، ولعل هذا -كما يرى الدارس- هو أساس المنهج التاريخي في مناقشاته قضايا ومواده.

وعندما يصل إلى الحديث عن الجانب النثري فإنه يسير في الخط ذاته الذي قدم فيه الشعر، فدرس القصة من خلال البحث في جذورها، وبدايات كتابة هذا اللون من الأدب فينظر في الصحف والمجلات ويدون ما عثر عليه من القصص متتبعاً التسلسل الزمني، وفي نهاية توثيقه هذا اللون الأدبي يقدم تقييمه الفني له فيقول: "ولم أجد في أغلب القصص السابقة نضجاً فنياً، سواء أكان ذلك في موقف الكاتب ومعالجته أم في تشكيل الأشخاص وخلقهم، أم في العقدة، أم في التأثير العام للقصة، كما لم أجد فيها صدى لمذهب فني بذاته، وإن كان أغلبها يميل إلى الواقعية بالمفهوم العام، أي استلهام موضوعات القصص من الواقع..."^(٢).

بعد هذا يقدم د. قطامي رسداً للحركة النقدية التي كانت على صفحات الجرائد والمجلات في ذلك الوقت فتتبع هذه الممارسات النقدية في مصادرها ورصدها زمنياً،

(١) المصدر نفسه، ص ٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٧.

حتى تم التأريخ لهذه المرحلة، ويختتم الباحث دراسته فيما قدم الأدب النسائي من مساهمة في هذه الفترة، إذ يربط هذا الإبداع النسوي بالظروف والبيئة المحيطة فيقول: "تأخر القلم النسائي في المشاركة الأدبية والفكرة، وذلك لأسباب متعددة بعضها يتعلق بتأخر انتشار التعليم ومحدوديته في أوساط النساء وبعضها يتعلق بالظروف الاجتماعية القاسية التي كانت تعيشها المرأة، ونظر الرجل إليها وبعضها يتعلق بالظروف النفسية للمرأة..."^(١).

لعل أي اختيار من النماذج التطبيقية التي قرأ فيها د. قطامي النصوص الإبداعية يعلن عن شخصية المنهج التاريخي متمثلة في هذه القراءة، فتراه يبحث عن حياة النص من خلال لحظته التاريخية وتطور حضوره الأدبي وعلاقاته مع النصوص الأخرى والأثر الذي تركه عبر مسيرة حياته يقول في قراءته مسرحية فؤاد الخطيب "فتح الأندلس"، "وكان في فؤاد الخطيب، وهو من هو بنزعتة القومية العارمة، قد أراد بمسرحيته هذه أن يمد الروح العربية، بنسخ أصيل يدعمها ويثبت جنانها في معركتها النضالية، وفي مواجهتها لأعدائها... ولا غرو في ذلك، فالشعوب والأمم في فترات الصراعات وأمام الخصوم الأقوياء، تفرغ إلى ماضيها تبعثه وتستمد منه زاداً ودعماً، وتتهل من معينه قيماً ومواقف وبطولات... تتكى عليها في ظروفها القاسية... وهذا ما يمكن أن يفسر به مسرحية فتح الأندلس"^(٢).

إن هذه المواجهة للنص من خلال ربطة بحياة المبدع وانتماءاته، والبحث عن الظرف التاريخي في إطار حركة التاريخ هو ما يتمثل من خلاله المنهج التاريخي في الممارسات النقدية عند د. قطامي.

ولعل نموذجاً آخر يكون كافياً لبيان هذا المنهج لدى د. قطامي في دراسته هذه، يقول في قراءته كتاب "ذكريات" لشكري شعشاعة: "ظهر الكتاب الأول (ذكريات) سنة ١٩٤٥، وقد وصفه ناصر الدين الأسد بأنه "صور متعددة منتزعة من

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٦.

واقع الحياة، صيغت بأسلوب قصصي متدفق" وفي الحقيقة أن هذا الكتاب ليس رواية بالمعنى الفني الدقيق للرواية، بل هو صور من الحياة وقطاعات من الناس، رسمها لنا الكاتب بأسلوب أدبي جميل من خلال تتبعه لمراحل حياته (...) أقام شكري شعشاعة كتابه (ذكريات) على طريقة طه حسين في كتابه الأيام (...) استطاع شكري بما أوتي من قدرة تعبيرية، وأسلوب جميل، وبراعة في التصوير، أن يرسم لنا لوحات ناطقة لأوضاع المجتمع ونفسيات الناس...^(١).

بهذه الطريقة الاستعراضية التي تعتمد عرض حياة المؤلف في جوانبها الثلاثة لحظة الإبداع، وشكل الإبداع والأثر الذي تركه هذا الإبداع وعلاقاته مع النصوص الأخرى يقدم د. قطامي دراسته ظاهرة الحركة الأدبية في ١٩٢١-١٩٤٨.

وفي دراسته الثانية التي صدرت عام ١٩٨٩، (الحركة الأدبية في الأردن ١٩٤٨-١٩٦٧م) أكد هذا المنهج وربط الدراستين معاً باعتبارهما حلقتين في سلسلة واحدة فيقول: "عندما فرغت من كتابي الأول "الحركة الأدبية في شرقي الأردن" أحسست أن ثمة حاجة لإكمال المسيرة بكتاب ثانٍ يعطي الحقبة التاريخية الواقعة بين سنتي ١٩٤٨-١٩٦٧، ويلقي الضوء على جوانب هذه الحركة، ويقف مع أهم شعرائها ومسرحييها في محاولة لاستكناه أدوارهم وتقييم تجاربهم وإنتاجهم قياساً إلى العصر"^(٢).

إن هذا التقديم يعرف بذاته أكثر من أي توضيح له من جانب الدارس إذ يضع تجربة د. قطامي النقدية في اتجاهها التاريخي بل التاريخي الخالص، فكل ما تشير إليه هذه المقدمة يؤيد تاريخية الباحث في دراسته وتقييمه النصوص الإبداعية.

لقد قدّم د. قطامي هذه الدراسة في إطارها البيئي والتاريخي، فقدّم لها بحثاً مستفيضاً في ظروف الأردن السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ومسيرة الأحزاب المعارضة في هذه الفترة بالإضافة إلى الواقع الثقافي الذي كان نتيجة من نتائج هذه

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٠-١٤٤.

(٢) سمير قطامي، الحركة الأدبية في الأردن، ص ٣.

البيئة بمكوناتها ومشكلاتها، وتكبر دائرة البيئة لدى الباحث لتشمل البيئة العربية فيعرض إلى مسيرة الشعر العربي الحديث وعلاقة الشعراء في الأردن بهذه الحركة الشعرية العربية ليصل إلى نتيجة مؤداها قوله: "وإذا كان لنا أن نختتم حديثنا عن شعر هذه الفئة فيمكننا القول إن هؤلاء الشعراء قد عانوا الحياة والظروف السياسية والاجتماعية والفكرية التي اضطرت على الساحة الأردنية في الخمسينات والستينات، كما أنهم وعوا واقعهم واستوعبوا حركة الشعر في العالم العربي، ووعوا مرتكزاتها وأبعادها وظروفها، واطلعوا على تجارب روادهما (...) وعلى هذا يمكن القول إن نتاجنا الشعري في هذه الحقبة لم يكن بعيداً - في جوه وروحه عن النتاج الشعري العربي ... وإذا كان لهذا الشعر خصوصية فهي خصوصية القضية الفلسطينية وما جرت به من مشاكل سياسية واجتماعية ونفسية..."^(١).

وفي دراسته القصة القصيرة والرواية والمسرحية فإن د. قطامي يتبع الأسلوب ذاته في تقديم البيئة الخاصة بكل فن من هذه الفنون وبيان المؤثرات والأسباب التي أوجدت مثل هذه الفنون باعتبارها ظاهرة أوجدتها معاناة الإنسان في هذا المكان وهذا الزمان يقول: "على هذا أستطيع الزعم، بعد قراءتي المتأنية للإنتاج القصصي لهذه المرحلة أن معظم هذا الإنتاج يمتح من المعين الاجتماعي، بما فيه من مأس وآلام، ويعالج هموم الإنسان السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية، أحياناً بهدوء، وأحياناً بعنف وحدة ومبالغة ... ولا غرو في ذلك فالمرحلة الخاضعة للدراسة من أكثر المراحل صراعاً ومعاناة، والبيئة المعنية من أخصب البيئات مادة، بما اضطرع فيها من تيارات سياسية وفكرية وبمواجهة أهلها لأعتى الهجمات البربرية في التاريخ..."^(٢).

إن الحس التاريخي يتدفق من الأحكام التقييمية التي يصل إليها د. قطامي من خلال ربطه الإبداع بحياة المبدع الذي يمثل بيئته وظروفه وكونه نتاجاً لهذه البيئة والظروف.

(١) المصدر نفسه، ص ٧٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٦.

يتبدى للدارس - مما تقدم - أن د. قطامي نظر إلى الظاهرة الأدبية كونها نتيجة للظرف والبيئة، وحياة المبدع الذي أبدعها، وأنها واقعة تاريخية تعكس جانبي الزمن والمكان في الوقت ذاته.

لقد عمد د. قطامي في قراءته النصوص الإبداعية إلى التوافق المستمر بين الواقع الحقيقي (المادة التاريخية) والواقع الإبداعي - وهذه فيما يرى الدارس - الرؤية النقدية لأصحاب المنهج التاريخي الذين يبحثون دائماً عن الحقيقة واليقين من خلال الوثائق^(١).

فالنص الإبداعي هو محاولة توافق بين الواقع والمتخيل وكلما ابتعد هذا التوافق خرج النص من التاريخية إلى إطار الفن الخالص، يقول مثلاً في قراءته مجموعة (شعاع النور) لمحمد العامري "عالج العامري قضايا الاجتماع بحدّة وعنف، وبلغة أنيقة منتقاة بدقة، وبرع في استعمال أسلوب التضاد بشكل رمزي معبر، ولكن ما يؤخذ على هذه المجموعة شيء من الأفاضة في الوصف، والتركيز على الخارج أكثر من الداخل، وطرح العبر والعظات، وتدخل الكاتب في إدارة الأحداث وترتيبها أحياناً، بشكل يفقدها تسلسلها ... بل يمكن القول إن القصة عند العامري هي نتاج العقل والموقف الفكري قبل أن تكون نتاج المعاشة والملاحظة ... صحيح أن القصة لا يمكن أن تكون خالية من المنطق والتنظيم العقلي، ولكن ذلك يجب أن يكون منسجماً مع الأحداث والأشخاص بشكل لا يبدو ناشراً وهذا ما لم تتجح بعض القصص في تجنبه، ولكن ذلك لا يمنعنا من القول إنها من التجارب الجيدة والجهود المميزة إذا علمنا أنها كتبت أواخر الأربعينات ومطالع الخمسينات"^(٢).

وفي قراءة أخرى لمجموعة محمد سعيد الجنيدي (الدحنون) يقول: "وفي مجموعة محمد سعيد الجنيدي (الدحنون) نلتقي بسبب قصص تدور في غالبها على قسوة الحياة وظروف الفقر التي يعاني منها الإنسان في المجتمع الأردني ... وهناك

(١) لانسون وماييه، منهج البحث في الأدب واللغة/ ترجمة محمد مندور، ص ٨٢.

(٢) سمير قطامي (الحركة الأدبية في الأردن)، ص ١٤٩.

قصة عن ألم النزوح وقسوة التشرد، إلى جانب تناول بعض الأمور اليومية أو الحياتية، كحياة الطلاب ومعاكساتهم للطالبات، وحب الفتاة المراهقة لجارها... وكل هذه الهموم حياتية انتقاها الكاتب من مجتمعه وعرضها بأسلوب فني لا يخلو من مباسم رومانسية... فالجندي يحسن الوصف والتصوير بلغة سليمة معبرة وأسلوب جميل، ويمتلك القدرة على ربط الأحداث والغوص إلى أعماق الشخص، ويمتلك الأدوات الفنية بشكل جيد، يغذي ذلك كله خيال قوي.. ولكن ما لابد من الإشارة إليه في هذا الصدد أن المبالغة و المصادفات أو السمات الرومانسية، تبدو بشكل واضح في قصصه^(١).

إن القراءة التي يقدمها د. قطامي للظاهرة الأدبية في الأردن تبين مدى تمثل المنهج التاريخي في هذه الدراسة من خلال تركيزه على بيئة هذه الظاهرة وأسباب وجودها فربط كل عمل بزمان إبداعه وقدم حكمه وتقييمه لهذه الأعمال في ضوء ظروفها وحالة الواقع الذي ظهرت فيه.

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٥.

إبراهيم خليل

يمثل د. إبراهيم خليل، فيما قدمه من ممارسات نقدية في النصف الثاني من القرن العشرين في الأردن، واحداً من النقاد التاريخيين، في منهجه النقدي الذي اعتمده في قراءة النصوص إذ قدم مجموعة كبيرة من هذه الممارسات حاول خلالها أن ينوع منهجه النقدي، فحاول الكتابة في مناهج متداخلة لكن الدارس الحالي يرى أن د. إبراهيم خليل لم يستطع الخروج من أسر المنهج التاريخي ورؤيته الإبداع "واقعة تاريخية" ترتبط بالبيئة بمشكلاتها المختلفة: السياسية والثقافية والاجتماعية، فقرأ الإبداع في سياقه التاريخي والحديثي وحاول المواءمة بين شخصية المبدع وظروفه من جهة وإبداعه من جهة أخرى، من أجل الوصول إلى تقييم الأعمال وإصدار الأحكام التي تخصها، وهذا سيوضح فيما سيعرض الدارس من هذه الدراسات.

إن ما يميز مؤلفات د. إبراهيم خليل النقدية، أنها كلها أبحاث كتبت وجمعت، في كتب أعطاها د. خليل أسماء -في بعضها- لا تعطي التواشج والتواصل بين العنوان وما تحته، إذ نجد العنوان مثلاً يومي بالمنهجية الجمالية أو البنيوية أو النصية، ولكن إذا ما قرأت هذه الأبحاث وجدت نفسك وجهاً لوجه أمام ناقد تاريخي يستخدم المصطلح "النص" دون أن يفعل هذا المصطلح في الإجراء النقدي، إذ إن الحكم على المنهج يكون عادة من خلال السؤال الذي يطرحه الناقد، في دخوله النص والهدف الذي يسعى إلى تحقيقه، وبالتالي النتائج التي وصلها في نهاية القراءة، بمعنى أن المنهج هو رؤية وأداة لتحقيق الرؤية، إذ يجب أن تكون هذه الأداة متناسبة وطبيعية للإجراء.

لا يريد الدارس أن يطيل في محاولة الإثبات النظري لمنهج د. خليل التاريخي بل إن النماذج التطبيقية التي قدمها ستؤيد هذه التاريخية وتتفي أي منهج آخر في تحقيقه الرؤيوي والإجرائي لدى هذا الناقد.

ملاحظة أخرى حول نقد هذا الناقد هي التداخل بين الأبحاث التي نشرت في كتب متعاقبة، إذ عمل على نشر البحث الواحد، في أكثر من كتاب، بالإضافة إلى إعادة المعلومات والإجراءات في أبحاث مكررة وتحت تسميات مختلفة، وهذا ما سيشير إليه الدارس في حينه، ولعل هذه الملاحظة جعلت قراءة نقد د. خليل مزعجة ومرهقة ولعل سبب ذلك يعود إلى محاولة د. إبراهيم خليل في نقده أن يخلط بين المناهج وهو في جوهره تاريخي المنهج.

في عام ١٩٧٥ أصدر د. إبراهيم خليل كتابه "الشعر المعاصر في الأردن" دراسات نقدية"، إذ جاء هذا الكتاب مجموعة من الأبحاث التي حاولت أن ترسم بعض ملامح الشعر المعاصر في الأردن بين ٤٨-٦٧ وتصنفه في اتجاهات يراها الناقد ممثلة طبيعة هذه الحركة الإبداعية، ومن هنا، فقد جاءت هذه الأبحاث لتسد ثغرة - يراها المؤلف - في مسيرة رصد الحركة الشعرية في هذا القطر في ظل غياب الدراسات النقدية فيقول: "وأول ما يجبه الدارس وهو يرصد هذه الحركة ذلك البون الشاسع الذي يفرق بين الشعراء على المستوى الفني، فعندنا من المنكبين على التراث القديم، يقلدونه، ويحاكونه، وعندنا من المجددين، الذين يأخذون بما توصل إليه الشعر الحديث من أساليب، وخصائص عصرية مبتكرة، ترقى بأعمالهم إلى مستوى المدارس الشعرية الحديثة في العالم، وعندنا أيضاً من هو في منزله بين المنزلتين"^(١).

إن هذا المنطلق في تقييم الإبداع الشعري في الأردن في إطار التحقيب الفني هو أول ملامح المنهج التاريخي الذي يبرز في نقد د. خليل، إلا أن هذه المقدمة التي وضع فيها د. خليل الشعر في الأردن جاءت بعيدة عن جسم المادة التي ناقشها الناقد في أبحاثه التي ضمنها الكتاب، إذ إنه لم يلتزم - في قراءته هذا الشعر - المستويات الفنية السابقة التي حددها، بل جاءت هذه الأبحاث قراءة لمجموعة من الدواوين الشعرية تتضمن التعريف في هذه الدواوين ومحاولات التفسير التي ترتبط بالبيئة

(١) إبراهيم خليل، الشعر الأردني المعاصر، ص ٤.

واللحظة التاريخية التي صاحبت هذا الإبداع، ففي قراءته ديوان "أغنيات الصمت" لعبد الرحيم عمر تحت عنوان "معنى الصمت في أغنيات عبد الرحيم عمر الأولى" اتكأً تكأً مباشراً و كلياً على حياة الشاعر والظرف التاريخي الذي عاشه، يقول: "تري ما معنى الصمت في أغنيات عبد الرحيم عمر؟ إذا كان الجواب على هذا السؤال ممكناً وبشكل يكفل وجود الحد الأدنى من الإقناع، فإن الجوانب الغامضة تلك تصبح جلية في غاية الجلاء، من أجل ذلك وجب أن نعيد إلى الذاكرة قصة الشعر في حياة عبد الرحيم عمر، في لقاء شخصي حدث مصادفة بيني وبين عبد الرحيم عمر تحدث فيه عن قصائده الأولى حديث من لا يتوقع أن تكون كلماته مهمة إلى هذا الحد. قال: "إنه في الخمسينات وأوائل الستينات، كان يكتب نوعين من الشعر، نوع يستطيع نشره في الصحف المحلية ومجلة الأفق الجديد، وسواها، ومن هذا النوع خرجت "أغنيات للصمت"، ونوع آخر يحتفظ به في أدراجة المغلقة، أو ينشره في جرائد ومجلات غير صحفية.

وبعد الاطلاع على نموذج من هذا النوع تبين أن شعره ذاك يختلف تمام الاختلاف عن شعر "أغنيات للصمت" شكلاً وفحوى"^(١).

هكذا تصبح حياة المبدع وشهادته لدى أصحاب المنهج التاريخي وثيقة تثبت مستوى الإبداع، وبيان الحقيقة تجاه الإجابة على السؤال الذي يطرحونه دائماً، وهو ما طبيعة الإبداع؟ ولعل هذا ما بدأ به إبراهيم خليل في سؤاله ما معنى الصمت؟

وفي قراءته الجانب الصوفي في شعر أمين شنار فإنه يعتمد في ذلك الجانب البيئي الفطري، وطبيعة التفكير والتكوين النفسي لهذا المبدع وتأثره الشاعر المصري صلاح عبد الصبور يقول: "والقاء نظرة عابرة على ديوانه الأول "المشعل الخالد" الذي صدر عام ١٩٥٧ نتيج للقارئ فرصة يتعرف بها على ميول أمين شنار الفطرية إلى هذا اللون من التفكير والتعامل مع الوجود. فأسلوب الديوان نفسه وطبيعة أشكاله الفنية تثبت عدم تفتحه على هذا التيار من الشعر، وإن قد تكون

(١) المصدر نفسه، ص ١٥.

ميوله النظرية وجدت ما يغذيها ويذكّرها في شعر صلاح عبد الصبور (...) وتبعاً لذلك يصبح من الخطأ الاعتقاد بأن نظرة أمين شنار الصوفية ليست نظرة أصيلة منسجمة مع تكوينه النفسي أو الروحي^(١).

وفي تفسيره الجانب الفني في القصيدة لدى أمين شنار فإنه يربطها بالجانب الداخلي للشاعر، يقول: "لقد طوع أمين شنار اللغة والوزن أيضاً لتجربته الداخلية"^(٢)، أما الظاهرة الغنائية في شعر محمد القيسي في ديوانه "رأية الريح"^(٣)، فإنه يفسرها من خلال محاولة تأصيل الغنائية في الشعر العربي، فيعرض إلى مفهوم الغنائية ووجودها في الشعر العالمي والعربي، ليصل إلى تقرير هذه الظاهرة في شعر القيسي فيقول: "كما نستطيع في ضوء هذه النظرة أن نقرن الشاعر القيسي بالغنائية على أساس الفهم الواعي الدقيق لما هو الشعر الغنائي، نستطيع أن نجد الصفات التي يختص بها الشعر الغنائي ماثلة مثلاً ملحوظاً في جل قصائده، فالمباشرة، والبساطة، والعواطف الشعرية لا يحتاج القول بوجودها في شعره إلى إثبات"^(٤).

وضمن محاولته قراءة تجربة محمد القيسي الشعرية في تطورها الفني فقد درس البنية الدرامية في ديوان رياح عز الدين القسام^(٥) فيقول: "بصدور رياح عز الدين القسام يكون القيسي قد تجاوز تجربته الشعرية الثالثة، دون أن يقع في تكرار أو إثبات، ولو قدر للقارئ أن يقرأ دواوينه الثلاثة "رأية في الريح" ثم خماسية الموت والحياة" وأخيراً "رياح عز الدين القسام" لاستطاع أن يلمح خطاً تطورياً بارزاً ينتظم دواوينه الشعرية الثلاثة"^(٦).

(١) المصدر نفسه، ص ٢٥-٢٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣١.

(٣) عاد ونشر الدراسة في كتاب "محمد القيسي / الشاعر والنص".

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(٥) عاد ونشر الدراسة في كتاب "محمد القيسي / الشاعر والنص"، ٨١/٨٧.

(٦) إبراهيم خليل، الشعر المعاصر في الأردن، ص ٤١، ٨٨-٩٣.

لعل الروح التاريخية في تصنيف الظاهرة إلى جزئيات ومحاولة عزل هذه الجزئيات لتشكل تأصيلاً للظاهرة الكلية، هو جوهر المنهج التاريخي، وهدفه، وليس هذا فقط، بل إن النص بما يحمله من رموز ودلالات يعكس حركة التاريخ والبيئة التي ولد فيها يقول في تفسيره العناصر الشعرية في هذا الديوان: "يتجسد في هذه القصيدة تلاحم العناصر الشعرية التالية: الرمز، والدراما، ثم الحس القصصي والغنائي، أما كيف يتحقق تجميع هذه العناصر في وحدة عضوية متماسكة، فذلك هو سر الموهبة الشعرية الخلاقة، فالمرأة ترمز للإنسلاخ، والخوف والسلبية (لست أدري لم اتخذ الشاعر من المرأة هذا الرمز) وأما سامر، فيرمز إلى جيل الشباب الذي عرف بعد حزيران كيف يفجر الأرض براكين تحت أقدام الغزاة، وأما الجوقة فهي تمثل الجمهور الشعب"^(١).

إن د. إبراهيم لا يخرج في بحوثه الأخرى التي ضمنها الكتاب على هذا المنهج في وضعه النصوص في دائرة حياة المبدع أو بيئته أو اللحظة التاريخية التي أوجدتها، ففي محاولة تفسيره "مسألة البحث عن الذات" كما يسميها عند فدوى طوقان فإنه يربط ذلك بما واجهت فدوى في حياتها من أحداث فيقول: "ولا ندري في الواقع، ما هي العوامل الخارجية التي دفعت بالشاعرة إلى سلوك هذا المسلك، وإن كنت أرجح أن وفاة أخيها إبراهيم كان حدثاً ذا تأثير بعيد في نفسها على المستوى الفكري، والفني ... فهي في جانب تأثرها بموته، - الذي يشبه تأثر كل أنثى فقدت سندها - فقد تأثرت به على صعيد آخر، يمكن تأويله بأنه ناحية فلسفية، فقد أخذتها الرعدة من هول هذا الحدث الجلل، ومضت بها إلى تخوم بعيدة من التأمل والتفكير، بحقيقة الإنسان والحياة والزمن والموت"^(٢).

وفي محاولته تفسير ظاهرة التحول في شعر فدوى طوقان في ديوان "الليل والفرسان" وذلك تحت عنوان مسؤولية الشاعرة" إذ يقرأ هذا الديوان في إطار تجربة

(١) المصدر نفسه، ص ٤٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٢.

إن روح التاريخية التي تصدر عن محاولة التأسيس والبحث عن السبب والنتيجة وتحديد معالم الظاهرة والوصول إلى الأحكام شبه المطلقة هي ما يميز المنهج الذي يقرأ فيه د. إبراهيم خليل القضايا الإبداعية التي اختارها في الشعر الأردني المعاصر.

في عام ١٩٨٠ أصدر د. إبراهيم خليل كتابه "في الأدب والنقد" وهو أيضا مجموعة من الأبحاث والمقالات^(١)، التي جمعها ودفع بها إلى المطبعة، لكن ما يجمع بين هذه الأبحاث هو منهجها التاريخي الذي يعتمد الناقد في جل نقده، فالبحث الأول محاولة للتأريخ للنقد الأدبي في الأردن من الخمسينات حتى ما بعد منتصف السبعينات بقليل، إذ عرض فيه هذه الحركة بشكل مبسّر تتناسب وطبيعة البحث، أما البحث الثاني فقد عرض فيه كتاب "في النقد والنقد الجديد" للدكتور رشاد رشدي، وكذلك البحث الثالث فقد عرض فيه كتاب "An Essay On Criticism" للناقد الإنجليزي غراهام هو Graham Hough، ثم قدم في البحث الرابع قراءة في فكر غسان كنفاني النقدي" ثم قرأ "الشعر الصهيوني وحرب تشرين" في الفصل الخامس إذ يحاول أن يبين أثر حرب تشرين على النفسية الصهيونية من خلال قراءة نماذج شعرية صدرت في الصحف الإسرائيلية، عكست القلق والخوف الذي يعيشه هؤلاء بعد حرب تشرين ليصل إلى الاستنتاج التالي الذي يبحث عنه في العادة الناقد التاريخي إذ يهيم الوصول إلى النتائج والحقائق فيقول: "وهكذا يلاحظ الباحث أن الشاعر الصهيوني رغم ما ترى عليه الشعور بالاستعلاء والغطرسة، ورغم ميله إلى تقديس العقلية العنصرية البغيضة إلا أن حرب تشرين أحدثت فيه أثرا كبيرا جعلته - كما هو في الأمثلة المذكورة- يراجع نفسه متسقا مع المرحلة التاريخية الجديدة، ومن ذلك يستدل المرء على حقيقة مهمة وهي أن الحرب التي وصفت بالزلزال، قد

(١) إبراهيم خليل، في الأدب والنقد، ص ٧.

أعادت النظر في حسابات الكيان الصهيوني على الأرض الفلسطينية المغتصبة وتظل شهادات الشعراء أدق تعبيراً من كل الشهادات على الحقيقة^(١).

أما البحث السادس فإنه يقدم قراءة تاريخية للقصة القصيرة في الأردن بين جيلين" إذ يعمل على تأصيل هذه الظاهرة، فيرى أنها ذات "منشأ فلسطيني"^(٢)، ثم يعرض أهم هؤلاء القصاصين وأعمالهم عبر الإطار التاريخي التصنيفي للأحداث التي عاشتها المنطقة ليصل إلى القول: "وإذا حاولنا أن نلقي نظرة نقدية على التراث القصصي في الأردن من عام ١٩٤٨ إلى ١٩٦٧، لتبيننا أن هنالك جيلين من كتاب القصة القصيرة متميزين: أولهما: جيل الكتاب الرواد، أو الشيوخ، وهم الذين تكفلوا باقتباس فن القصة القصيرة من الآداب الغربية وهضمه وتقريبه من أذهان الناس، ثم جيل الكتاب الشباب وهم الذين انفتحوا على التيارات الفكرية والأدبية -عربياً وعالمياً- واستطاعوا أن يتخطوا بذلك أخطاء الجيل السابق، وإن يمضوا بفن الأقصوصة إلى مدى بعيد من التطور والتقدم والنضج والالتحام بالواقع الاجتماعي والسياسي"^(٣)، ثم يقوم في إطار هذا التقسيم بعرض نماذج من إبداع هذين الجيلين.

أما البحث السابع من هذا الكتاب فيقرأ فيه مجموعة "مقهى الباشورة" لخليل السواحري، تحت عنوان (الوعي المقاوم)، إذ يدخل هذه المجموعة باعتبارها "تجمع بين طابعين للعمل الأدبي هما: طابع الوثيقة، وطابع النبوءة، فهي وثيقة لأنها كتبت في بحر سنتين من الاحتلال، سجل فيها الكاتب بعدسة المصور اليقظ كل ما يجري على الساحة الفلسطينية من صراع، ومقاومة، وتحولات اجتماعية، وردود فعل تجاه ما يمارسه الاحتلال من تهويد، واستيطان واستيعاب بصورة، قل أن نجدها في المجاميع القصصية الفلسطينية، وهي نبوءة لما عبرت عنه من رؤية مستقبلية لواقع الصراع وسيرويته واستكشافها لحركة الواقع"^(٤).

(١) المصدر نفسه، ص ٩٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٢٧.

إن هذه الرؤية للنص الإبداعي باعتباره يساير حركة التاريخ فيخترنها ويجسد ما فيها من صراعات ليصبح التاريخ يقرأ من خلال النص هو ما يضع د. إبراهيم خليل في صلب المنهج التاريخي الذي يرى العملية الإبداعية واقعة تاريخية ولعلّ هذا ما يؤكد د. إبراهيم في قراءة مجموعة "المطر الرمادي" لإبراهيم عيسى إذ يدخل هذه المجموعة بقوله: "في البدء لا بد من توضيح حقيقة مهمة وهي إن القصة والرواية الفلسطينية عامة تعطيان لدى البادرة النقدية الأولى ملامح مشتركة للنموذج الفلسطيني، سواء فيما قبل النكبة أو بعدها، أو في ظروف النكسة والعمل الثوري المسلح، وما تلاه من انعطافات سياسية حادة"^(١)، ومن هنا فإنه يقرأ هذه المجموعة في هذا الإطار التاريخي للإبداع الفلسطيني فيقول: "إن مجموعة "المطر الرمادي" وهي باكورة الإنتاج القصصي للكاتب إبراهيم العيسى تقدّم أنماطاً مشابهة للنموذج الفلسطيني ويجب أن ننوّه مسبقاً بالطابع الخاص للظرف الأدبي الذي يعيشه هذا الكاتب، وغيره من كتاب القضية الفلسطينية في الأردن لما لهذه الخصوصية من تأثير في طريقة بنائه القصصي وطريقة استعماله للرموز الأدبية، ومن المعروف أن الأدب الحديث في الأردن سواء في مجال القصة أو الشعر يستقي مادته الأساسية وإن كانت على مستوى الشكل أو المضمون من القضية الفلسطينية"^(٢)، أية تاريخية ملتزمة أكثر من هذه التاريخية التي ينطلق منها الناقد إذ يرى كما هو واضح أن للتاريخ دوره الكبير في صنع الإبداع ليس في شكله أو مضمونه بل في الاثنين معاً.

ولا يختلف في تقييمه مجموعة "الولد الفلسطيني" لمحمود شقير، عن هذا الموقف، إذ ينطلق من تطور تجربة هذا القاص الإبداعية والمراحل التي تمر بها، فيقول تحت عنوان "الولد الفلسطيني ونزعة التجريب في القصة القصيرة: "والواقع إن من يقرأ مجموعة "خبز الآخرين" لمحمود شقير، يدرك أن لهذا تجربة أدبية وثقافية ضاربة الجذور في خلفيتنا الاجتماعية والسياسية خاصة المنعطف التاريخي

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٨.

الذي عايشه الكاتب وعاش ما فيه من تحولات اجتماعية وسياسية حدثت نتيجة لوقائع تاريخية محددة بفعل صيرورة الواقع ذاته (...) وإذا كان الاتجاه نحو تشكيل بنية واقعية قصصية من هموم المسيرة للكاتب بادئاً، فإن مجموعة "الولد الفلسطيني" تمثل هي الأخرى محاولة لدوام البحث عن تكتيك واقعي جديد للأقصوة في الأراضي المحتلة^(١).

وفي محاولة د. إبراهيم قراءة مجموعة "أنت يا مادبا" لسالم النحاس في ضوء المنهج البنيوي التكويني فإن المنهج التاريخي يفرض نفسه بقوة في هذه القراءة لتخرج من إطار التحليل البنيوي إلى إطار قراءة التاريخ المباشر تحت عنوانات بنيوية يختارها الناقد، وهذا يتضح من جوهر الدخول للدراسة إذ يقول بعد أن يقدم موجز عن ثقافة المبدع وثقافة جيله من أجل فهم هذه المجموعة: "هذا التقديم ضروري لفهم الدلالات المحورية لمجموعة سالم النحاس القصصية، فهو يشير إلى مبدئين أساسيين يمثل الأول منهما الدائرة الأوسع التي تنتمي إليها المجموعة وهي البنية الثقافية الأردنية العامة، والثاني يمثل التكوين الطبقي للمجتمع الأردني، وموقع شريحة الأدباء فيه"^(٢)، وليس هذا فقط، بل إن ما يرجوه الناقد التاريخي دائماً من نتائج بعد قراءة الإبداع، هو ما يفعله د. إبراهيم فيقول: "تحصيل حاصل أن هذه المجموعة ستحتل مكانة خاصة في القصة الأردنية، لأن كاتبها روائي كان يسير في الخط التجريبي إياه الذي سار فيه كل من جمال أبو حمدان (أحزان كثيرة وثلاث غزلان) وفخري قعوار (ممنوع لعب الشطرنج) وتيسير سبول (أنت منذ اليوم) وسواهم من كتاب جيله، فإنه استغنى بأسلوبه المتفرد (على نحو ما أوضحنا) وبنائه اللغوي والقصصية المعقدة، عن امتصاص غيره من الكتاب، والتأثر بهم علاوة على أنه يقترح بنية جديدة في بلاغة النثر القصصي، وفي نموذج الإشكالي، وفي جماليات المكان، فوق ذلك فهو ينفرد عن غيره من كتاب جيله في

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٥-١٦٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٤.

تصويره العميق للحياة الأردنية بطواهرها، وخفاياها الاجتماعية والطبقية، وهذا ما تفقده في قصص الكتاب السابق الذكر^(١).

وفي قراءته رواية سحر خليفة (لم نعد جوارى لكم) فإنه يقرأ البيئة الثقافية والسياسية والاجتماعية من خلال هذا النص، إذ يصبح النص دليلاً واضحاً على بيئة وظرف المبدع، اللذين عاشهما وعكسهما في إبداعه، ومن هنا يدخل هذه الرواية. يقول: "تقع أحداث هذه الرواية في المسافة الواصلة بين رام الله، والقدس، ونابلس، واريحا، وباختصار تدور أحداثها في الضفة الغربية، ولا تتعدى مدة حدوثها الأعوام ٦٥/٦٦، أي أن الأحداث تسبق عام النكسة الذي يعتبره أكثر المفكرين العرب عاماً حاسماً في تاريخهم الحديث، وأشخاص الرواية كثيرون تجمعهم صفة واحدة هي أنهم من المثقفين المنتمين إلى الطبقة البرجوازية"^(٢).

في عام ١٩٨٤ أصدر د. إبراهيم خليل كتابه "في القصة والرواية الفلسطينية" إذا جاء هذا الكتاب محاولة لرصد حركة القصة القصيرة والرواية في فلسطين وتوثيقها كظاهرة ارتبطت بعوامل البيئة التي أوجدتها ليصبح النص صورة للتاريخ والتاريخ جنر للنص فيقول: "هذه مجموعة مختارة من الدراسات النقدية كنت كتبها في فترات متباعدة حول القصة الفلسطينية القصيرة، والرواية الفلسطينية نشرت في مجلات وصحف عربية مختلفة، وهي دراسات كان الهدف الأول منها التعرف بهذا اللون من ألوان الأدب الفلسطيني الذي شاع أنه أدب شعر ومقالة سياسية أكثر منه أدب قصة ورواية"^(٣).

ومن أجل أن يضع هذه الظاهرة في إطارها التاريخي، فقد عمل على تصنيفها وتبويبها ضمن الإطار الزمني والمكاني، فوضع الباب الأول تحت عنوان "معالم في طريق القصة الفلسطينية" بين فيه دور القصة في الحفاظ على الشخصية

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

(٣) إبراهيم خليل، في القصة والرواية الفلسطينية ص ٧.

القومية في فلسطين المحتلة، إذ درس نموذجاً لذلك "أزهار بحرية" لحنّا إبراهيم، و "جسر على النهر الحزين"، لمحمد علي طه. و "مقهى الباشورة" لخليل السواحري^(*) تحت عنوان "من زمن الاحتلال إلى زمن الثورة" و "الولد الفلسطيني"^(**) لمحمود شقير تحت عنوان "نزعة التجريب في القصّة القصيرة"، ومجموعة "المطر الرمادي"^(***) لإبراهيم العبسي، تحت عنوان الرمز النموذج الفلسطيني.

أما الباب الثاني من الدراسة فقد درس فيه نموذجين من الرواية الفلسطينية هما: "إميل حبيبي من السداسية إلى الوقائع" والثاني "إشكالية المنتمي في نجران تحت الصفر ليحيى خلف.

وفي الباب الثالث والأخير يقدم "قراءة جديدة في جهود غسان كنفاني الروائية" إن الدراسات التي قدمها د. إبراهيم خليل في هذا الكتاب هي دراسات تتبع من صلب المنهج التاريخ من حيث قراءتها الإبداع المسابير للتاريخ والراصد له والنتاج في الوقت ذاته عنه، فهو يربط ظاهرة القصّة والرواية الفلسطينية بحقيقة الواقع التاريخ للحركة الفلسطينية وقضيتها، ورغم استخدام الجانب الشكلي في نقده في بعض الأحيان، فإنه يأتي عرضاً، إذ إن النتائج تبني على المضمون الذي يرتبط بالتاريخ يقول مثلاً في تقييمه مجموعة "أزهار بريّة" لقد كون حنا إبراهيم عالمه القصصي من أربعة موضوعات رئيسة هي:

- ذكريات ثورة ١٩٣٦.
- واقع العرب الفلسطينيين تحت الاحتلال.
- أصداء النكبة في عرب فلسطين المنفيين منهم والصامدين.
- العلاقة بين العرب وحلفائهم في الخارج^(١).

(*) نشرت الدراسة في "كتاب في الأدب والنقد" ص ١٢٥-١٤٤ تحت عنوان "الوعي المقاوم في مقهى الباشورة".

(**) نشرت الدراسة في كتاب "في الأدب والنقد" ص ١٦٣-١٨٠، تحت العنوان نفسه.

(***) نشرت الدراسة في كتاب "في الأدب والنقد"، ص ١٤٥-١٦٢.

(١) المصدر نفسه، ص ١٦.

أما قصص محمد علي طه: "فالغشاء الذي يغلف الأقاصيص جميعها غلاف فلسطيني مائة بالمئة، وهو يتكون في واقع الأمر من عشرات العناصر التي تمتزج وتتمثل في بعضها بشكل يميزها عن التمازج المعروف بين العناصر الأربعة كما جاء في كتب التاريخ والأساطير"^(١).

ويقول في رواية إميل حبيبي "زبدة القول إن الطابع الخاص لرواية إميل حبيبي يكمن في أصالتها وفراة بنائها، وصدق مشاعر كاتبها، وقوة مغزاها السياسي والجدالي وذلك يجعلها نموذجاً قيماً في الرواية العربية عامة، بل لا يكاد يرقى إلى مستواها أي عمل روائي، كتب في القضية الفلسطينية، وهي في هذا المجال تكاد تكون رواية القضية الفلسطينية الجديرة بكل احترام وإكبار وإجلال - إنها أولاً وأخيراً - معجزة روائية لا رواية فحسب"^(٢).

هكذا يصبح النص الإبداعي لدى أصحاب المنهج التاريخي وثيقة تحمل التاريخ وترصد ثانياً مكوناته وحركته ومغزاه.

ويرى في رواية أم سعد الرؤية ذاتها التي رآها فيما سبق من روايات تعكس صورة التاريخ فيقول: "لقد كانت رواية أم سعد تركيبة قصصية تستوعب تعقيدات المسألة الفلسطينية برمتها، كما تستوعب الحلم الفلسطيني بكل أبعاده، لذا فهي رواية ملحمية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، وتكشف النفس الملحمي من خلال شخصية سعد البطل النموذجي الأسطوري الواقعي في الوقت نفسه"^(٣).

بهذه الروح الوثائقية التي ترى الإبداع نتاج للبيئة واللحظة التاريخية قدّم إبراهيم خليل صورة القصة والرواية الفلسطينية ضمن مسار القضية في محاطاتها التاريخية والموضوعية.

(١) المصدر نفسه، ص ٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٣٣.

في عام ١٩٨٧ أصدر د. إبراهيم خليل كتابه (تجديد الشعر العربي)، إذ عمل فيه على رصد حركة التجديد في الشعر العربي قديماً وحديثاً من خلال وقوفه على الخروجات التي تمت على نظام القصيدة ثم محاولات التجديد في عصر النهضة وأسباب ذلك ودوافعه التي تمثلت كما يرى في أثر الثقافة الأجنبية.

في عام ١٩٩٠ أصدر د. إبراهيم خليل كتابه "الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي" ولعلَّ عنوان الكتاب يبيِّن مدى التاريخيَّة التي يطالبها المضمون من حيث متابعة وسرد وجود مضمون الانتفاضة في الأدب العربي، ومن هنا فإن المؤلف قدَّم كتابه في إطار الوجود التاريخي للانتفاضة، ليصبح النص شاهداً على التاريخ ويصبح التاريخ والواقع مسؤولين عن إنتاج النص، ومن هنا فإنه يقدِّم هذا الكتاب بقوله "هذه دراسات نقدية تستطيع تقديم نفسها للقارئ بلا مقدمات، فقد كتبت في جو الانتفاضة وحدثها وسخونتها، وكانت الدوافع التي تحدونا للكتابة، هي الدوافع التي تحدونا للاعتزاز بانتفاضة شعبنا الجبارة"^(١).

ولعلَّ النماذج التالية تبين مدى التاريخيَّة التي يتبعها د. خليل في قراءة هذا الإبداع، ففي قراءته رواية "إسماعيل" لأحمد حرب، يقول: "وزبدة القول إن هذه الرواية قد تكون أفضل ما صدرت من روايات عن القضية الفلسطينية في الداخل فهي لا تتحدث عن القضية حديث مثقف محترف أو حديث مؤرخ سياسي، أو حديث منظر أيديولوجي، وإنما هي رواية غزلتها دموع النساء وكتبها أصابع الأطفال الذي يرشقون مصفحات العدو بالحجارة"^(٢).

وفي تقييمه رواية ليلي الأطرش "وتشرف غرباً" يقول: "إنها تؤلف بنية روائية تحمل في تضاعيفها بنية الواقع نفسه، لا في وضعه القائم فحسب، وإنما في وضعه المتحرك الديناميكي، بحيث نتبين في ضوء هذه البنية ثنائية متناقضة: البنية المنهارة التي تتمثل في نظم وعادات وتقاليده وأفكار خسرت امتحان القوة، واختار

(١) إبراهيم خليل، الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ص ٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣.

الصمود. وعادات، وقيم جديدة نجحت في هذا الاختيار ولذلك فهي تعلن عن نفسها من حيث أنها بؤادر لنشؤ بنية جديدة عبرت عنها "هند" بإعلان الزواج من رفيقها في النضال الدكتور مروان، كأسرة بذلك كل القيود"^(١).

ويسير د. إبراهيم خليل، من خلال هذا المنهج في قراءة الإبداع الذي كتب عن الانتفاضة، ويفسره اعتماداً على صورة البيئة والحدث التاريخي وحياة القضية الفلسطينية بكل تجلياتها.

وحتى تكتمل دائرة التأريخ للأدب الذي تحدث عن الانتفاضة فإنه يثبت في دراسته ما أسماه "أصداء الانتفاضة في الأدب الشعبي"^(٢)، وحواراً مع الدكتور أحمد حرب صاحب رواية "إسماعيل"^(٣).

في عام ١٩٩٠ أصدر د. إبراهيم خليل كتابه "أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث" والكتاب مجموعة من الأبحاث والمقالات كان الناقد قد كتبها في أوقات مختلفة^(٤)، وجمعها ن أجل رصد حركة الشعر في الأردن فيقول: "وقد جاء اختياري لهذه الدراسات بحيث تشمل شعراء عدة أجيال، منها الجيل الماضي (...) والجيل الذي نشأ بعد النكبة (...) والجيل الحاضر"^(٥).

إن الكتاب لا يختلف في منهجه النقدي ورؤيته للإبداع عما قدمه د. إبراهيم خليل في دراسات سابقة، إذ جاء هذا الكتاب وكأنه حلقة أخرى في كتاب "الشعر المعاصر في الأردن ١٩٧٥"، بل هو محاولة لتكملة ما لم يقله الكتاب السابق، في رصد حركة الشعر في هذا القطر، ففي البحث الأول ناقش الناقد دور "عرار" في الحركة الشعرية الأردنية، إذ جعله حلقة انتقالية بين جيلين. يقول: "اهتم كثيرون بدراسة عرار وشعره، وما من أحد ممن اهتموا بشعره يبين لنا أهمية هذا الشاعر،

(١) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٦-١٢٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٤-١٣١.

(٤) إبراهيم خليل، أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ص ٧.

(٥) المصدر نفسه، ص ٧-٩.

ودوره بيانا قائما على إدراك ما في شعره من مزايا، خاصة جعلته حلقة وصل بين جيلين، جيل ما قبل النكبة عام ١٩٤٨ وجيل ما بعد النكبة^(١).

وحتى يتحقق له إثبات رؤيته تلك فإنه يبحث في ثقافة عرار وخصائص قصيدته التي تمثلت فيها الانتقالية من حيث الثورة على أخلاقيات الشعر، بمفهومها المحافظ^(٢)، وثورته على إيقاع القصيدة والوزن بما كان يأتي به من خلل في الأوزان^(٣).

أما في قراءة تجربة عبد المنعم الرفاعي، فإنه يبحث عن مقومات الملكة الشعرية لدى هذا الشاعر، ومن هنا فقد حاول أن يقرأ ديوان "المسافر" من أجل الوقوف على المميزات الشعرية في هذا الإبداع، وبيان دور صاحبه الشعري في مسيرة الشعر الأردني فيقول مستخلصا دور البيئة التي عاشها الرفاعي في شعره - : "وما من شك في أن الرفاعي وهو يقترب من الطبيعة الجميلة الخلابة ليستعير منها ألفاظه، كان يستعير منها أشياء أخرى: صوره وإيقاعاته الرقيقة الشجية العذبة، التي تذكرنا أحيانا بتغريد البلابل، أو زقزقة العصافير، أو خريـر الجداول، أو هدير البحر الصاخب وتلك هي العناصر -غير الذاتية- التي تسهم في تكوين شعره"^(٤).

وفي قراءته تجربة سبول تحت عنوان "سمات الحداثة في شعر تيسير سبول" فإنه يضع هذه التجربة في سياقها التاريخي الذي شكلها، وأوجدها فيقول: " وإذا أردنا فعلا أن نقرأ شعره بعيدا عن سياقه التاريخ فسنظلم الرجل الذي أبدع وجدد في حقل القصيدة العربية في الأردن، في فترة كان التجديد فيها مغامرة غير مأمونة العواقب، وفي وقت كانت الكتابة فيه بالأسلوب الشعري المولد بعد الحرب

(١) المصدر نفسه، ص ١١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٤١-٤٢.

العالمية الثانية يؤذن بعاصفة من الاحتجاج قد تصل بالشاعر الإدانة والاثهام بالتبعية للشعوب والاستلاب الثقافي^(١).

وفي قراءته قصيدة الشاعر عبد الرحيم عمر "أغاني الرحيل السابع" تحت عنوان "أغاني الرحيل السابع وميثولوجية الخطاب الشعري"^(٢) فإنه يربط هذا النص بالموروث الثقافي للشاعر، وبالتالي يصبح النص صورة ثقافية تاريخية موروثية تحمل صورة التاريخ العربي في الماضي والحاضر، فالنص يصبح معطي ثقافياً تاريخياً يرصد حركة الزمن.

ففي تفسيره الطابع شبه التقليدي للقوافي في هذه القصيدة، فإنه ينطلق من كون القصيدة دالة تحمل الصورة التاريخية للشعر العربي في تطوره وتحولاته يقول: "وهذا الطابع شبه التقليدي للقوافي في قصائد "أغاني الرحيل السابع" مع ما سبق أن أشرت إليه من لجوء للأبيات الموحدة الوزن، والقافية، مع ما سبق أن اسلفت الكلام عليه من إشارات لغوية مأخوذة من الماضي يجعل القصيدة رؤية شعرية جديدة تستخدم مادة التراث في التعبير عن ذاتها وصياغة شكلها الفني، وهذا يعبر عن موقف لا يؤيد الثورة على التقديم بمعنى الخروج عليه وتأسيس لغة شعرية جديدة بقدر ما هو اتصال وتواصل مع هذا القديم وإحياء له في بعض جوانبه، وهذا هو مفهوم الأصالة الذي تعبّر عنه هذه القصائد"^(٣).

لعله من الواضح أن الناقد في جوهر بحثه ينطلق من محاولة تأصيل هذا النص ومدى اتصاله بجذوره الثقافية سواء في شكله أم مضمونه، وهذا هو جوهر المنهج التاريخي في محاولته تأصيل الظواهر وبيان أسبابها ومكوناتها، ويؤكد ذلك أن استخدام الناقد مصطلح البنية والنظام والخطاب جاء في إطار البحث التاريخي عن الأشكال وجماليات الأشياء، فلم توظف -كما يرى الدارس- هذه المصطلحات

(١) المصدر نفسه، ص ٤٧-٤٨.

(٢) نشرت الدراسة في كتاب "فصول في الأدب الأردني ونقده"، ص ١٦٧-١٨٥.

(٣) إبراهيم خليل، أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ص ٧٨، وانظر إبراهيم خليل، "فصول في الأدب الأردني ونقده"، ص ١٨١.

توظيفاً بنيوياً يرى البنية مقطوعة عن شرطها التاريخي وهذا جوهر المنهج البنيوي في الأصل، ولعلّ النموذج التالي يؤيد ما ذهب إليه الدارس الحالي يقول تحت عنوان "دلالة الخطاب الشعري وإدانة المؤامرة" وبالانتقال مع بنية أو نظام الخطاب الشعري في "أغاني الرحيل السابع" إلى عالم الدلالة نكتشف أن هذا الخطاب يؤثر في الدلالة وهي تؤثر فيه، وهذه العلاقة الجدلية التي تحدث عليها "جولدمان" في غير موضع، تجدها واضحة الوضوح كلّها في هذا الديوان، فالشاعر يستخدم عناصر الخطاب العربي القديم، ورموزه الدينية القرآنية والأنثروبولوجية، أو الميثولوجية، واللغوية، لإقامة العلاقة (الضدية) مع الواقع العربي المعاصر الذي يتلخص عبر الديوان في: الخضوع والامتثال المطلق لعقلية المؤامرة، كما تجلت سافرة في الأحداث العاصفة في حرب بيروت ١٩٨٢ مع إقامة علاقة ترابط دلالية بين حكاية يوسف مع أخوته الإثني عشر وأبيه "يعقوب"، فالشاعر يتصور الشعب الفلسطيني والمقاومة وأبطال بيروت عام ١٩٨٢ ضحية لهذه العقلية القائمة في العالم العربي بأسره^(١).

هكذا يبقى النص عند الناقد التاريخي مهما بحث في شكله ورموزه- في لحظة تقييمه وثيقة تحمل التاريخ بصورته الحقيقية، ويصبح تفصيلاً لمكان التحول في حركة هذا التاريخ، الذي يراه الناقد في النص ويسنده إلى رؤية المبدع.

إن أي نموذج يؤخذ من نقد د. إبراهيم خليل نجده يصدر في جوهره عن رؤية تاريخية، وما يأتي في تحليله النصوص: من تركيز على الشكل ومفرداته هو ما يمثل رؤية التاريخي لهذه الأشكال والتي تذكر بقول لانسون: "ثمّ نقيم المعنى الحرفي للنص، معنى الألفاظ والتراكيب. مستعينين بتاريخ اللغة وبالنحو وبعلم التراكيب التاريخي، ثمّ معنى الجمل بإيضاح العلاقات الغامضة والإشارات التاريخية أو الإشارات التي تتعلّق بحياة الكاتب نفسه"^(٢).

(١) المصدرين نفسيهما، ص ٨٠، ص ١٨٢.

(٢) لانسون وماييه، منهج البحث في الأدب واللغة، ص ٥٥.

وفي قراءته تجربة فايز صياغ الشعرية، فإنه يقرأها في إطارها التاريخي الذي ظهرت فيه فيقول: "فايز صياغ من حيث هو شاعر، نشأ في جيل الستينات الذي شهد النكبة، وشهد ردود الفعل الحادة التي ترتبت عليها، وشهد ما في هذه المنطقة من أحداث غيرت وبذلت من خرائطها السياسية والاجتماعية تغييراً كبيراً وتبدلاً أكبر، وشهد حركة الشعر وهي تؤسس بناءً جديداً على أنقاض بنية منهارة، وقرأ السياب و خليل حاوي، وصلاح عبد الصبور، والبياتي، واتصل بهؤلاء الرواد اتصالاً مباشراً بعد أن تتلمذ للجواهري، وطه حسين، والعقاد، والمازني، ورئيف خوري، هذا الجيل الذي اصطلح على تسميته بجيل الأفق، لمع فيه شعراء وبرز كتاب، ولم يكن فايز إلا واحداً من خيرة شعراء هذا الجيل، إلا أن النكسة التي أطاحت بكثير من الأشياء، أطاحت بقيمة الكلمة في نظر فايز - ولم يعد منذ عدوان حزيران ١٩٦٧ يجد الشهية في نفسه للكتابة"^(١).

هكذا يعتمد الناقد التاريخي وضع الظاهرة في ظروف نشأتها وحركة الزمن والحدث في لحظة الفعل الإنساني - وهو هنا الإبداع - ويبحث عن الأسباب التي تكمن وراء الظاهرة، ويعني نفسه من أجل الحقيقة التي يبحث دائماً عنها في الحفر تحت الظواهر وتاريخ الأفكار، ولعل هذا ما يفعله د. إبراهيم خليل في قراءاته النقدية التي يقدمها.

وفي قراءته التجربة الإيقاعية في "قمر المذبحة يمامة الوطن" لمحمد الظاهر، فإنه يقرأها في سياق التجربة الإيقاعية للشعر العربي الحديث لدى السياب^(٢)، وغيره ليصل إلى الربط بين هذه المجموعة والحدث التاريخي في الواقع. يقول: ومهما يكن من أمر فإن قصيدة المجموعة الأولى وهي "قمر المذبحة يمامة الوطن" تخرج القارئ من زاوية الأسئلة لتضعه في مدارات شعرية، ذات طقس خاص: هو طقس المجزرة في (صبرا وشاتيلا) ويعتد النفس (المخيمي) إن جاز التعبير قاسماً

(١) إبراهيم خليل، أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ص ٨٦-٨٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٣.

مشاركاً لعدد من قصائد الظاهر، وهذا النفس يفسح الميدان للشاعر ليعبر عن إدانته القوية لمذبحة العصر، ولكن بأسلوب شعري^(١).

وفي قراءته "الخيول على مشارف المدينة" لإبراهيم نصر الله تحت عنوان "محاولة في التحليل والتركيب" يقول: "ولست أريد أن أقوم في هذه المقالة بدراسة مسببة، وشاملة كل القضايا التي يثيرها الفن -أو الخطاب- الشعري في هذا الديوان، لأن قصارى ما أريده هو أن أميط اللثام عن ظاهرتين بارزتين، أحسب أن كل قارئ لمسها مثملاً لمستها: هاتان الظاهرتان هما: إحساس الشاعر المتوقد بالمكان، وإحساسه الخاص بالزمن^(٢).

ومن أجل أن يحقق هذا التحليل والتركيب كما سمّاه فقد درس بيئة: المدينة، والمخيم، والطريق في شعر هذا الشاعر ثم قرأ الزمن من خلال: الرحيل/السفر /والزمن الآتيه/والليل والفجر / ولعلّ هذه الدراسة كما يلاحظ هي تحديد للإطارين الزماني والمكاني، الذين نشأ فيهما النص وتحرك خلالهما، فيقول: "والخلاصة أن الشاعر عبّر من خلال قصائده ذات البناء المترابط والمتسق، ومن محوريين (زماني مكاني) متداخلين جداً، عن حالة من الضجر والمعاناة، التي لا يعلم مداها إلا هو والقارئ المتعمّق في دلالات النص (الخطاب) الشعري هذا، وأن نافذته للخلاص هي الحلم، فبالحلم وحده يطمح إلى التخفيف من حدة الأمر الذي تضربه حوله المدينة / وبالحلم وحده يطمح أن يخفف من ظلمه -ليل المأساة- الذي تحيط به مرحلته الراهنة"^(٣).

وفي قراءته البعد الأسطوري في قصيدة "زهرة عدن" للشاعر نفسه يقول: "ما يميّز هذه القصيدة في ديوان (المطر من الداخل) هو بنيانها الأسطورية المتماسكة، التي تمتلئ بالإشارات، لكل إشارة منها مدلولها الخاص، وهذه الدلالات تتضافر جميعاً في بنية دالة على واقع الشاعر، وهمه الخاص الذي دفع به إلى التغني بهذه

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٣٨.

الترانيم، والأدلاء بهذه الإبتكارات الشعرية المقتطعة لتحاكي لنا أنفاس الشاعر المنقطعة من المعاناة والفرح، فالنقيض يقابل بنقيض، وهذا شاهد على حرية الشاعر في هذه القصيدة^(١)، لقد أصبح النص، والمبدع، والواقع مرآيا متعكسة في رؤية الناقد وهي بلا شك رؤية المنهج التاريخي للظواهر.

أما قصيدة إبراهيم نصر الله "نعمان يسر لونه" التي درسها الناقد من باب جدلية الموت والانبعاث، فلا يختلف تقييمه إياها عما قاله في القصيدة السابقة من حيث وضعها في إطارها التاريخي فيقول: "ولا شك في أن القارئ سيجد صعوبة في فهم هذه القصيدة، لأنه مع كل مقطع سيجد نفسه في جو شعري جديد منقطع عن السابق، ولكن هذه الأجواء جميعاً تتماثل في نقل صورة واحدة لمرحلة واحدة من تاريخنا المعاصر، وتفرز هذه الصورة تلك النقلة بين الأماكن، المخيم/ عمان/ بيروت، ثم ذلك التشابك بين النهر والبحر، والصفتين، وتلك العلاقة بين هيفاء (من السلط) ونعمان (من المخيم) مع تعمّد الإشارة لبعض الأمور الدينية (الصائب) والمؤشرات الثقافية (ديوان شعر)^(٢).

يقول في أحد النماذج النقدية لهذه القصيدة: "وفي الجزء الثالث (من ٦٧- ١٠١) ينبعث نعمان في مكان آخر، ولكن اختلاف الأماكن يعني اختلافات الهوية، أو في الاتجاه، أو في الخاتمة التراجيدية لكل بطل مأساوي، فنعمان يأخذ على عاتقه في هذا الطور، وطبقاً لما يتطلبه المنحنى التاريخي، تثوير بيروت وجنوب لبنان، وتلحق هيفاء به حاملة صليبها البراق وديوان شعرها القديم، وأحزانها العربية:

ارفعوا حزنكم
كي يمرّ المحارب من دمه
كي يسيل النهار إلى جرحه
كوكبا أو سحابة
وانزعوا ظلمكم
عن مساء يطير
إلى طعنة في أقاصي الكآبة

٥٣٥١٢٩

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٥.

وإمحنوني فضاء

لأرسم منفي يليق بهذا العذاب^(١)

هكذا يصبح النص عند د. إبراهيم خليل وثيقة يقرؤه الناقد ليستخلص منها طبيعة التاريخ ومشكلاته الزمانية والمكانية، ليصبح هذا النص (دالة تاريخية) في جذورها التي ترتد إلى الحدث الواقعي بكل تجرّده وصورته الحقيقية.

في عام ١٩٩١ أصدر د. إبراهيم خليل كتابه "فصول في الأدب الأردني ونقده" إذ جاء هذا الكتاب في مجموعة من الأبحاث التي كتبت في أزمان متفاوتة، وبتكليف في بعضها من وزارة الثقافة للمشاركة في مناسبات ثقافية، مما جعل هذه الأبحاث في طابعها العام تاريخية شمولية لموضوعات تخص الأدب في الأردن يقول: "ومعظم هذه البحوث - كما سيلاحظ القارئ - اتسمت بالاتساع والشمول، ففي مبحث الرواية شملت الدراسة جل النتاج الروائي تقريباً باستثناء المحاولات التي لا تصيف جديداً إلى هذا النوع الأدبي، وفي مجال الشعر كانت الملاحظات استقصائية وتتابعية إلى حدّ جمعت فيه بين أصوات شعرية مبكرة "عرار" مثلاً وأصوات شعرية متأخرة كخالد محادين وعلي فزاع، وإبراهيم نصر الله وغيرهم كثير، وبالنسبة للمبحث الموسوم بالعامية والشعر شملت الدراسة فيه المحاولات المبكرة لهذا التوجه لدى شعراء الفصيح مع نظرة شاملة على اللغة والقصيدة عموماً، واستقصى الباحث جل التجارب البارزة في هذا الميدان (...) في الدراسة، "حادثة التجربة الشعرية في أعمال عبد الرحيم عمر" ثمّة شمول واتساع من نوع آخر، أعني استخصار التفصيلات الكثيرة العالقة بالشاعر نفسه، بحيث سعى الباحث لاستكمال جوانب التجربة من زاوية الحادثة، ولعلّ هذا التسارع وذاك الشمول، اللذين يطبعان هذه الدراسة بطابعهما يجعل من نشرها عملاً مفيداً ونافعاً للقارئ الذي ينشد المزيد من المعرفة العلمية الدقيقة بأركان الحركة الأدبية العربية في الأردن وهذا ما سعيت إلى تحقيقه فعلاً"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٢.

(٢) إبراهيم خليل، فصول في الأدب الأردني ونقده، ص ٨.

لقد تعمدت اقتباس هذا القول من الناقد -على طوله- من أجل أن يفصح عن جوهر الدراسة التاريخي للظواهر التي ناقشها، وبالتالي فإن الحديث عن الشكل والبنية والتجريب والأسطورة وغير ذلك من الموضوعات ما هو في هذه الدراسة إلا محاولة لتأريخ هذه الظواهر ومدى وجودها في البنية التطورية وليس البنية الفنية للنص، ولعل محاولات الشمول الزمني والحدثي هي من أسس المنهج التاريخي في محاولته تجسيد الظواهر وتحديد لها.

ولعل بعض النماذج النقدية من هذه الممارسات تبين مدى تحقق المنهج التاريخي ليس فقط على مستوى الهدف كما اتضح في مقدمة الكتاب -التي أشرنا إليها سابقاً- بل على مستوى الإجراء النقدي أيضاً، ففي الفصل الأول وعنوانه "الكتابة الروائية في الأردن من التسجيلية إلى التجريب" فإنه يتحدث عن تطور الرواية في الغرب ثم في الأردن ويقسمها إلى كتابة تسجيلية وكتابة تجريبية، يقول: "وحسبنا أن نشير إلى أن الروايات المحلية الناضجة، جاء ظهورها بصفة عامة بعد سنة ١٩٦٧، وربما كانت قد كتبت في السنة ذاتها، وتأخر ظهورها لما بعد ذلك (١٩٦٨) ويمكن أن نحدد شهر آذار من العام المذكور بداية لظهور سلسلة من الأعمال الروائية الجيدة التي كانت أولها رواية "أوراق عاقر" لسالم النحاس، ثم تلتها روايتا "الكابوس" لأمين نشار و "انت منذ اليوم" لتيسير سبول، على أن الفترة ما بين ١٩٦٧-١٩٨٧ وهي الفترة الغنية بالنتاج الروائي والقصصي، أكثر من غيرها شهدت ترسيخ نمطين من أنماط الكتابة الروائية هما: النمط الكلاسيكي أو التقليدي (...) والنمط الثاني هو الكتابة التجريبية Experimental وهي تلك التي تتحول فيها الكتابة إلى تجربة يخوضها الكاتب للتوصل لأساليب تركيبية وتأليف جديدة..."^(١).

إن هذا المدخل التصنيفي لدراسة الرواية في الأردن رافقة بحث عن ولادة النصوص والأثر الفني الذي تركته هذه النصوص، ففي قارئه رواية طاهر العدوان "وجه الزمان" فإنه يبحث عن المواعمة بين الظروف البيئية واللحظات التاريخية التي

(١) المصدر نفسه، ص ١٦.

انجبت النصوص وبين النص نفسه كونه دالة تاريخية تختزن هذه الأشياء يقول: "واستخدم طاهر العدوان الرمز في روايته، ولكن الرمز هنا - يتشكل من بناء حكاية موازية للحكاية الأصلية، فحكاية المرابي عليان، واستيلائه على الأرض من فاطمة وأولادها، ورحيلهم عنها إلى صويلح على أمل إعادتها مستقبلاً ترمز إلى القضية الفلسطينية، فكل عنصر من هذه العناصر، يقابل عنصراً في القضية، فالأم هي فلسطين، وهي الأرض، والأولاد هم شعب فلسطين والمرابي هو الصهيونية"^(١)، هكذا يصبح دور المبدع في نظر الناقد التاريخي مؤرخاً يسجل الحدث من خلال الرمز والشكل الفني.

إن الناقد هنا يكتب تاريخ ولادة التحولات في تقنية الرواية في الأردن أو ما يسميه "التجريب"، ففي تعليقه على رواية مؤنس الرزاز "أحياء في البحر الميت" يقول: "وهذا القول يعني أن المراكز الأساسية لفن الرواية بمفهومه التقليدي - أصبحت ملغاة- فالنص هنا يقفز متخطياً الحواجز المادية، ويتحقق من خلال تجريد الأشياء ومحتواها المادي، فالأشخاص، كما أوضحنا متساقطون أو ممزقون، يعيشون على تعاطي المخدرات أو الفاليوم، وهم يشهدون انهيار المرحلة وتفسخ الطبقة التي ينتسبون إليها"^(٢).

وفي حديثه عن البنية المضادة في قصص فخري قعوار وجمال أبي حمدان، فإنه يبحث عن تطور التقنية القصصية لدى هذين القاصين وولادة تحولاتها الجديدة لديهم فيقول: "المنتبع لإنتاج فخري قعوار يلاحظ أنه قطع شوطاً في إنجاز مشروعه القصصي ذي المراحل المتعددة، ففي "ثلاثة أصوات" مثلاً كان فخري يحرص على بناء قصته القصيرة بناءً متماسكاً يقوم على احترام الأسس الثابتة للبنية القصصية، من زمان ومكان وشخصية وحدث (...) ودرج فخري قعوار على هذا النسق في تركيب الحدث القصصي مع جنوح لأول مرة إلى الرمزية بالشخص تارة وباللغة

(١) المصدر نفسه، ص ٢١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٥.

طوراً في "لماذا بكت سوزي كثيراً" (...) بل امتد إلى الأسلوب الذي يستند على مسألة شكلية، مهمة وهي الخروج على الأسس الثابتة للبناء الإقصوي خروجاً متعمداً وملامح هذه المرحلة تجلت أولاً: في قصص (ممنوع لعب الشطرنج) ١٩٧٦، لكن المجموعة الرابعة وهي (أنا البطريق) ١٩٨١، جاءت لتعصف بالكيان التركيبي للقصة والجنوح بها نحو ما يمكن أن نسميه قصة الضد^(١).

وفي بحثه الموضوع ذاته لدى جمال أبي حمدان يقول: "بهذه المواقف البنائية حقق جمال أبو حمدان لقصصه انتفاضة شكلية أسلوبية وكانت رائدة على المستوى القصصي الأردني المعاصر، فالمجموعة التي صدرت سنة ١٩٧٠ تعد مرحلة مبكرة لأقصوة الضد في الأردن، بل مرحلة ريادية، صحيح أن هناك محاولات سبقتها في العالم العربي، لكن ليس بزمان كبير، مما يدل على أن هذه القصص مرت في المخاض ذاته الذي ولدت فيه هاتيك القصص"^(٢).

أما الفصل الثالث من الكتاب فقد تتبع فيه "تطور القصيدة العربية في الأردن" من عرار إلى إبراهيم نصر الله وغيره من الشعراء المحدثين، ثم تتبع القصيدة العامية أو قصيدة الملحون كما يسميها من حيث بداية ظهور اللفظة العامية في شعر "عرار" إلى أن أصبح هناك شعراً ينظم بالعامية له دوره ومكانته في تمثيل حركة الواقع والتاريخ وتمثيل المشكلات التي يعيشها الإنسان بقوة وجراءة^(٣).

وفي تقييمه الحادثة في شعر عبد الرحيم عمر في الفصل الخامس فإنه يبحث هذه الحادثة في إطارها التاريخي العام فيتحدث عن الحادثة من خلال مدخل تضمن بواعثها وصدقها والفرق بين الحادثة والحادثة ثم الحادثة عربياً، وبعدها خطاب الحادثة، وتوريّة الحادثة حتى يصل إلى تجليات الأسطورة والتناص عند عبد الرحيم عمر، فيطرح هذه القضايا عبر التاريخيّة التي تحدد زمن استخدامها وكيفية لدى هذا

(١) المصدر نفسه، ص ٤٧-٤٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٠.

الشاعر، ومن أجل هذا البحث عن التطور الفني فقد بحث الحس التاريخي والتجديد التراكمي، والرمز، والمنولوج، والوزن والحدائث والثورة ليصل إلى أن عبد الرحيم عمر كان في شعره وتقنياته ابنساً للعصر الذي أوجده، وهذا هو جوهر الطرح التاريخي الذي يتبناه الناقد، لتصبح قراءة الأشكال دفعا إلى تأريخ الظاهرة بقول: "وقد أسلفت في إشارات عدة من كلامي عن شعر عبد الرحيم عمر وتجربته، إن هاجس الغربة والسفر والرحيل والقلق والحزن العميق، والشوق إلى شيء مجهول، والشعور بالهزيمة، كل ذلك من الإحساسات التي تغلب على فحوى قصائده، مما يعزز إحساسنا بأن أهدافه الشكلية التي تجلت في شعره كانت ترفدها حدثا على مستوى المضمون (...). حدثا تجعلنا نحس بأن الشاعر يعيش عصره أو يتعرض لما تفرزه الحياة الحديثة من تناقضات وتيارات ومن مشكلات وأوجاع تتغرس في خاصرة الإنسان المعاصر"^(١).

هكذا يظهر المنهج التاريخي في معالجته الظواهر ورؤيتها من خلال البيئة والارتباط بالسبب والتثبت بحياة المبدع- لتكون دليلاً على فهم النص ومكوناته.

في عام ١٩٩٣، أصدر د. إبراهيم خليل كتابه "أوراق في اللغة والنقد الأدبي" إذ جاء هذا الكتاب تنظيراً لعدد من القضايا دارت حول نثر القرنين السادس والسابع في مصر، ووحدة القصيدة بين النقاد العرب والغربيين، ثم النظر الأسلوبية في التراث النقدي العربي/ الباقلائي نموذجاً^(٢)، وبعض الظواهر الفونولوجية في كتاب سيبويه.

في عام ١٩٩٤ أصدر د. إبراهيم خليل كتابه القصّة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى"، إذ يرى الدارس أن هذا الكتاب جاء صورة تجميعية لعدة قراءات قدمها د. خليل في كتب سابقة تحدث فيها عن القصّة القصيرة في الأردن أو

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٢.

(٢) نشر في كتاب "الأسلوبية ونظرية النص".

فلسطين^(١)، ولعلّ البحوث الأخرى التي جاءت في الكتاب كما سماها الناقد هي أيضاً عولجت في في كتب أخرى "مثل أدب الانتفاضة من الداخل" إذ أصدر كتاباً تمّ التعرض له فيما سبق بعنوان "الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي ١٩٩٠"، وكذلك بحث "التمرد في حياة عرار وشعره" إذ ناقشه في كتاب "أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث" تحت عنوان "عرار وخصوصية الكتابة الإنتقاليّة" وقد عرض له الدارس الحالي. من هنا يرى الدارس أن القول في هذا الكتاب هو إعادة لا داعي لتكرارها.

في عام ١٩٩٤ أصدر د. إبراهيم خليل كتابه: "الرواية في الأردن في ربع قرن"، ١٩٦٨-١٩٩٣، ولعلّ المنهج التاريخي بطل براسه من عنوان الكتاب، بل يضع الكتاب في صلب التاريخ، فقد حدّد الباحث الإطار الزمني والمكاني لبحثه، وعمل على وضع دراساته التي نشرها في أوقات مختلفة، في أطر تاريخية تمثّلت في البحث عن البدايات الأولى ومحاولات النهوض التجريبي، وتطور البطل من الإشكالية إلى الانتهازية، وعلاقة الرواية الأردنية بالريف، وعلاقة الرواية بالسجن، ثمّ بنية الشكل - كما سماها - في الرواية الأردنية.

إن هذه الأبحاث التي جمعها الناقد في كتاب ونفى عنها صفة التأريخ^(٢)، جاء كل بحث فيها يؤكد هذا التأريخ في جانب من جوانب هذه الرواية، ولعلّ الناقد عندما نفى صفة التأريخ عن هذه الأبحاث ونعتها بأنها تقدّم "لونا من التحليل النقدي والقراءة الفاحصة، لبعض الأعمال"^(٣)، نسي أن المنهج التاريخي لا يعني فقط سرد الحدث، بل يعني أيضاً تحليل الحدث والظاهرة، ولكن من خلال ربطها بظروفها وبيئتها وأسبابها التي أدت إليها، وهو ما يفعله د. خليل في قراءة الرواية في الأردن في الفترة التي حددها ١٩٦٨-١٩٩٣.

(١) انظر ما جاء في كتاب "في الأدب والنقد" الفصل الخاص بالقصة القصيرة في الأردن بين جيلين ص ٩٧-١٢٤.

(٢) إبراهيم خليل، الرواية في الأردن في ربع قرن، ص ٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥.

الرزاز يأتي تعبيراً عن صورة البيئة والظروف التاريخية التي أوجدتها بالإضافة إلى سيرة المبدع نفسه يقول: "والملاحظ أن روايات مؤنس الرزاز كلها تعبر عن سعيه المتواصل لاكتشاف أدوات تعبيرية جديدة واستخدام تقنيات مبتكرة، وقد جعل من السيرة الذاتية الواحدة حلقات تمتد بظلالها في الأعمال الثلاثة وتطبعها بطابع خاص، ولذلك نجده يستخدم في الروايات الثلاث شخصية الراوي ويستخدم أجواء وفضاءات مكانية مختلفة تعبر عن اختلاط ملامح الوطن العربي في نظره، كما تعبر في الوقت نفسه عن اختلاط الماضي والحاضر في الصورة"^(١).

وفي قراءته صورة البطل في الرواية الأردنية، تحت عنوان "من البطل الإشكالي إلى البطل الانتهازي" ورغم أن المصطلحين خرجا من معطف الاشتراكية الواقعية، إلا أنهما لم يوظفا في جهور الدراسة، بل جاء عرضيان، إذ قدمت الدراسة صورة البطل من خلال انعكاسها الذاتي في الواقع المباشر، وليس من خلال فاعليتها في تغييره ومحاولة تجاوزه أيديولوجياً، وثورياً، إذ إن البطل الإشكالي تتجسد فيه روح الثورة وليس روح الاستسلام للواقع كما عرضه د. خليل، ومحاولة التعايش مع هذا الواقع، وهذا ظهر في الاستشهادات التي قدمها الناقد من الروايات التي درسها، وبالتالي فإن الدراسة جاءت في رؤيتها وجوهرها تاريخية لأنها استندت إلى حياة المبدع ومدى انعكاسها في النص، وهذا بعيد عن جوهر الواقعية التي ترفض الانعكاس المباشر وتبحث في الديناميكية ومحاولة التجاوز، وتري أن صورة الخاص تأتي من خلال العام أو ما نسميه "إندغام الخاص بالعام" فصورة البطل في رواية "الطريق إلى الحارث" هي صورة "فوتوغرافية"، لحياة ناجي الذاتية يقول: "قال البطل إشكالي من حيث إنه يعاني من انعدام التكيف مع الواقع ويعاني من أجل الخلاص من هذا الواقع المأساوي، واقع الخيم والطفولة المعذبة، وفقدان حنان الأب مع رعاية امرأة فقيرة، وحب السفر والاعتراب فرصته الوحيدة ليكسب الوقت من أجل أن يعيش، ولدى تحقيقه للفكرة وهبوطه في مطار جدة، يأخذه الحنين ثانية إلى عمان،

(١) المصدر نفسه، ص ٣٢.

إلى المخيم، إلى الأم المعذبة، إلى ذكريات معهد المعلمين^(١)، لا يمكن للبطل الإشكالي في مفهوم غرامشي أو لوكاتش^(٢) - كما استشهد الناقد - أن يكون رومانسيا عاطفيا بهذه الصورة التي تجعله بعيدا عن صراعات الواقع وتحولاته بل عليه أن يساهم فيها ويعمل على تغييرها ليصبح النموذج، ويقول في بطل "جمعة القفاري": "أما طبيعة البطل الإشكالي في جمعة القفاري فتصبح في كونه يعتقد نفسه بطلا "تكرة" وغير ذي قيمة أبدا، ويفشل في فهم العالم، فالكون بالنسبة له لغز غامض، كما يفشل في فهم من حوله، حتى أقرب الناس لديه، أمثال فاضل الغلباوي، وعائشة، ونعمان البطل الذي يريد أن يكتب عنه"^(٣).

وفي إطار تأريخه الرواية الأردنية فإنه يعرض إلى وجود الريف في هذه الرواية إذ يعرض إلى روايتي "وجهة الزمان" و "حائط الصفصاف" لطاهر عدوان و "شيطو" لهاني أبو نعيم، ثم يعرض إلى الرواية وعلاقتها بالسجن، فيقرأ روايتي "حافة النهر" لعلي حسين، و "الساحات" لسالم النحاس! إذ يربط هذا النوع من الرواية بالواقع السياسي العربي.

أما الفصل الأخير من الكتاب فيقرأ فيه الناقد "بنية الشكل في الرواية الأردنية" فيدرس السرد في رواية امرأة للفصول الخمسة" لليلى الأطرش، والشكل في رواية "الذاكرة المستباحة"^(٤) لمؤنس الرزاز، والمكان في روايتين لمؤنس الرزاز، وجمال ناجي والمفارقة السردية في رواية غالب هلسا "البكاء على الأطلال".

ولعل هذه الموضوعات بالرغم من عنواناتها التي تشي بالجمالية النقدية، إلا أنها درست في إطار البيئة والظرف التاريخي، والربط المباشر بين حياة المبدع وحياة النص فهو يدخل مثلا رواية ليلى الأطرش بقوله: "وإذا صح أن تحليل أي عمل أدبي روائي يبدأ باستخلاص الحكاية التي تبدو مبعثرة الأطراف والأجزاء في

(١) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٤.

(٤) عاد ونشر الدراسة في كتاب تحولات النص، ص ١٤٩-١٥٨.

فضاء النص بسبب اتباع النهج القائم على خلط الأوراق، فإن رواية ليلى الأطرش "امرأة الفصول الخمسة" تتناول مجموعة من الوقائع الغريبة التي تحدث لشخصيات في مقدمتها إحسان الناطور ونادية الفقيه، ففي الخمسينات والستينات عرف بعض الفلسطينيين المقيمين في دمشق بعد النكسة طريقهم إلى دول الخليج العربي للعمل والبحث عن الرزق، وكان فارس من أوائل الوافدين على (برقيس) وقد اقتدى به إحسان الناطور الذي اختصر الطريق وترك الدراسة (...) وغني عن القول أن الرسالة التي تريد إبلاغها ليلى الأطرش لقارئ الرواية رسالة عنيفة مدمرة فهي توجه نقدا قاسيا لبعض الفلسطينيين ممن استمروا الجري وراء الأموال إلى درجة نسوا فيها الوطن أو تناسوه، بل استغلوه لزيادة ثرواتهم في بعض الأحيان^(١).

وفي قراءته "البنية الشكلية في رواية الذاكرة المستباحة" فإنه لا يختلف عن منهجه التاريخي، إذ يرى -الدارس الحالي- إن استقدام المصطلحات الشكلية كان فقط من أجل العرض الشكلي وليس من أجل التفعيل في عمق الدراسة، فهو مثلا يدرس "فضاء الرواية" ثم "السرد" ثم "الشخص" ولكن إذا ما نزعنا هذه العنوانات وقرأنا ما جاء تحتها، فإننا نجد أنفسنا أمام كتابة تاريخية تقرأ النص من خلال بيئته التي ولد فيها وحملها في ثناياه، وتعمل على جعل النص وثيقة اجتماعية وسياسية وثقافية، لفترة من فترات التاريخ الأردني، لنر مثلا نموذجا من قراءته الفضاء الخارجي للرواية، يقول: "وتقوم البقالة بدور مهم في النص، إذ من خلالها يتعرف (منقذ) ابن الأستاذ عبد الرحيم على أشياء كثيرة، منها تعاطي الخمر بأنواعها المختلفة: الجن، العرق، وما شاكل ذلك، ومن خلال فتحي يتعرف منقذ على كثير مما يكتنف سعاد من أسرار ويحيط بها من أخبار وطرائق فالبيت القديم الذي يعود بناؤه إلى الخمسينات، وربما قبل ذلك بقليل، محاط بشوارع راق، في مكان لم يحدده الكاتب، وإن كان يتضح بالطبع أنه في جبل عمان وتشهد على ذلك تلك المغامرة

(١) المصدر نفسه، ص ٩٩-١٠١.

التي قام بها منقذ عندما ساق كرسي الوالد في منحدر الدوار الأول باتجاه البلد ثم عاد به ثانية إلى المنزل"^(١).

وفي قراءته السرد يقول: "تحدث عن السرد في رواية (الذاكرة المستباحة) فتحدث بكل تأكيد عن الزمن، فحكاية الأستاذ عبد الرحيم الأمين تبدأ من مباشرة المرشحين دعايتهم الانتخابية في عام (١٩٨٩) ويحاول المنضال الشيخ أن يستنفر ذاكرته وقواه الذهنية والخطابية، لكي يستخدمها في دعم هذا المرشح أو ذاك، إرضاءً لرغبة نفسه، وهي أن يستعيد أمجاد الماضي يوم كانت خطبه تحرك الشاعر، ولكن أحداً من المرشحين لا يأبه به، لقد أصبح مقعداً بعد أن أصيبت إحدى ساقيه برصاصة"^(٢).

لعله يتضح فيما سبق من نماذج تحذر المنهج التاريخي في قراءة النص لدى د. إبراهيم خليل، وتظهر تلك المفارقة بين العنوان الذي يتصف بالشكلية والأجراء الذي يتصف بالتاريخية.

في عام ١٩٩٦ أصدر د. إبراهيم خليل كتابه "فخري قعوار دراسة في فنه القصصي"، ولعل هذا الكتاب جاء في مجمله جمعاً لدراسات قدمها د. خليل حول إبداع فخري قعوار في مؤلفات سابقة، ويرى الدارس إن إعادة الحديث عليها بمثل نوعاً من التكرار في القول حول المنهج والمادة المدروسة.

في عام ١٩٩٧ أصدر د. إبراهيم خليل كتابه "أمين شنار الشاعر والأفق" إذ جاء هذا الكتاب ترجمة لحياة أمين شنار وجمعاً لمجموعة من أشعاره التي اختارها الناقد، وقد قدم الدارس لهذا الكتاب بمقدمة شملت الحديث حول تجربة شنار الشعرية التي بدأت كما يقول في جريدة "الصريح"^(٣) ١٩٤٩ التي كانت تصدر

(١) المصدر نفسه، ص ١١٠-١١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٣.

(٣) إبراهيم خليل، أمين شنار، الشاعر والأفق، ص ١٦.

القول، إنه إذا كان لحزيران تأثيره في وجدان الجماهير العربية ممثلاً في الشعر فإنه يتمثل أكثر ما يتمثل في هذه المجموعة^(١).

وفي تقييمه ديوانه "نأي على أيامنا" يقول: "ففي هذه الدواوين يتغنى القيسي بآلامه وبآلام شعبه الفلسطيني الذي ناضل، وناضل من أجل التحرير والعودة، فانتهى للأسف نضاله وانتهت تضحياته الجسيمة، عبر العقود المتواصلة إلى كومة من الأوراق لا تكاد تغطي شبرا واحدا في أرض (جفنا) أو (الجلزون) التي تشهد في كل يوم كربلاء جديدة"^(٢).

في عام ١٩٩٩ أصدر د. إبراهيم خليل كتابه "تحولات النص" هذا العنوان الذي يرى الدارس الحالي أنه أقحم على الأبحاث التي شملها الكتاب إقاماً، بعيداً عن التمثيل لطبيعة المنهج الذي طرح فيه د. خليل القضايا التي عالجها، ففي الباب الأول من الكتاب تحدث عن تجربة إحسان عباس وتجربة الناعوري في النقد، وكيف قرأ كل واحد منهما النصوص، أما القسم الثاني فقد جاء جزء منه مقالات تعرف بموضوعات لسانية^(٣)، وهي "جوناثان كيلر: اللسانيات والنص" و "علم اللسان ودراسة اللغة الشعرية" و "المقطع العروضي في ضوء الدراسات الصوتية".

أما الجزء الثاني من الباب فقد درس فيه تجربة معين بسيسو الشعرية تحت عنوان "قراءة في سيرة النص" ولعل العنوان يفصح عن الجانب التاريخي في البحث عن التجربة الشعرية عند معين بسيسو كيف بدأت؟ وانتهت؟

ثم يقرأ قصيدة "البحث عن عبدالله البري" للدكتور وليد سيف، ثم يقرأ "أنشودة المطر: قراءة ثانية" كما يقول إذ يخالف في هذه القراءة ما ذهب إليه النقاد

(١) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٣) هذه المقالات نشرت في كتابه "الأسلوبية ونظرية النص".

من تميّز هذه القصيدة ويرى أنها مفككة^(١). وذلك في ضوء ما يسميه "فكرة التفاعل النصي" ثم يوازن بين نصين للسياب وعبد الرحيم عمر.

أما الباب الثالث فيختار له عنوان "في الخطاب السردي" ويختار له أربعة أبحاث هي "فتاة من الكرمل" و"البنية الشكلية في الذاكرة المستباحة"^(**) ثم "لبلى الأطرش: المرأة والنص" ثم "غالية" رواية من قاع المدينة لمفيد نحلة.

بعد هذا العرض لأعمال د. إبراهيم خليل النقديّة ومحاولات الوقوف على القضايا النقديّة التي عالجها من خلال منهاجه التاريخي يرى الدارس أن هذه الأعمال تؤكد حضور هذا المنهج في نقد د. إبراهيم، إذ يعمل وبشكل مستمر على الربط بين ملامح المنهج التاريخي المتمثلة في البيئية، وحياة المبدع، وحياة النص وبين النص وينطلق في كل قراءاته من الحس التاريخي واعتبار العملية الإبداعية مؤطرة بهذا الحس ضمن سياقها الظرفي في الزمان والمكان ولعل ما قدمه الدارس من نماذج قليلة من كثير وجم تفصح عن هذه المنهجية التاريخية في نقد هذا الناقد ويرى الدارس أن يختم كلامه بقول الدكتور محمد خزمّاش حول نقد د. إبراهيم خليل إذ يقول: "أن الاعتماد على المعلومات التاريخية وعلى المعرفة بسيرة حياة الكاتب في تحليل الأعمال الأدبية وتقويمها واضح جداً في نقد د. إبراهيم خليل وهو لا يطبقه على الشاعر أو الروائي فقط، وإنما يطبقه كذلك ويقدر من الصرامة على الأحداث والشخوص والوقائع الواردة في النصوص، وهو ما يدعو في هذا التوجه النقدي إلى تأمل مسألة العلاقة بين الأدب والتاريخ ومدى إمكانية اعتباره وثيقة موثقة"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(**) نشر البحث في الرواية الأردنية في ربع قرن.

(٢) محمد خزمّاش، إتجاهات النقد الأدبي الحديث في الأردن، بحث غير منشور، ص ٩.

إبراهيم سعايفين

يمثل د. سعايفين واحداً من النقاد البارزين في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ قدم دراسات نقدية متعددة للأعمال الروائية والشعرية، لكن اهتمامه في الجانب النثري كان أوسع منه في الجانب الشعري، مما جعله في مقدمة النقاد العرب الذين اهتموا بالرواية والمسرح على وجه الخصوص، وملاحقة هذه الأعمال والبحث في عوامل تطورها ونشأتها، ومحاولة تأصيل هذه الظواهر من خلال البيئات التي وجدت فيها، وبيان العوامل المؤثرة في هذه الأشكال، والتركيز على حركة التاريخ في تكوين النص وإخراجه في شكله الذي جاء عليه.

إن رؤية د. سعايفين التي تولي التاريخ والتحول الاجتماعي والسياسية والثقافية دوراً كبيراً في تقييم الإبداع وضعته في إطار المنهج التاريخي في النقد، هذا المنهج الذي يرى أن العملية الإبداعية واقعة تاريخية تشكلها البيئة واللحظة التاريخية، وتري في هذا الإبداع وثيقة للواقع وانعكاساً فنياً لتجربة الإنسان وعلاقته مع الآخر "البيئة" وأطرافه يقول: "فمن الصعب أن نتصور كاتباً عربياً يكتب بلغة عربية، ويعيش في بيئة عربية في سياق حضارة عربية ثم يستعير شكلاً غربياً خالصاً. فالروائي الفذ لا يمكنه وإن قصد أن يقدم عملاً حقيقياً أصيلاً في شكل مستعار، إذ كيف يتأتى لكاتب غربي أن يبدع شكلاً روائياً مثل أشكال "زقاق المدق" أو "خان الخليلي" أو "الثلاثية" وحتى شكل "ثرثرة فوق النيل"؟! فاللغة والشخصيات والزمان والمكان والعقائد والأمزجة (...) لا تتفصل بحال عن عملية التشكيل الإبداعي، وعلى هذا النحو يبدو الحديث عن شكل غربي صرف غير مسوغ من الناحية الفنية"^(١).

ربما يجد الدارس في تصنيفه د. سعايفين ضمن أصحاب المنهج التاريخي في النقد بعض الاعتراض من الذين يرون في قراءات د. سعايفين جانباً من المنهج

(١) إبراهيم سعايفين، تحولات السرد، ص ١٠٣، ونظرية الأدب ج ١، ص ١٦٩.

الجمالي خاصة في بعض دراساته مثل "تحولات السرد" و"الأقنعة والمرايا" إذ توحى هذه العنوانات بالشكلية والجمالية النقدية التي تركز على علاقات النص الداخلية وأشكاله، لكن هذا الاعتقاد سرعان ما يتبدد حالما تخضع هذه القراءات إلى المفردات النقدية، والمفاهيم الخاصة بكل منهج، إذ نجد هذه الجمليات التي يعرضها د.سعافين لا تأتي إلا ضمن الإطار التاريخي للبحث في عملية الإبداع ومحاولة لبيان أثر البيئة في هذا الإبداع وتشكيله في صورته التي وصل إليها، وإن هذه الجمليات جاءت تلبية لربط الإبداع بمحور الحدث ودلالاته الرمزية كما سيوضح عند الحديث عن هذه الدراسات بالتفصيل.

إن الدارس يرى أن د. سعافين في رؤيته النقدية هذه تأثر استاذاه د.عبد المحسن طه بدر الذي اهتم بقضية "التطور" في قراءته النصوص الروائية إذ وصفه د.سعافين بقوله: "... وعلى هذا النحو ظل عبد المحسن طه يعاين الأدب عامة والرواية خاصة من خلال ارتباطهما الوثيق بحركة المجتمع وطبيعة الواقع وفعل اللحظة التاريخية مهتماً بحركة التشكيل الفني التي تظل الفيصل الحاسم في اكساب العمل الأدبي هويته التي تميزه من سواه"^(١).

لعل هذا التقييم الذي أعطاه د.سعافين للدكتور عبد المحسن طه بدر يصلح أن يقيم به د.سعافين نفسه فهو أيضاً انشغل بفكرة تطور الرواية ونشأتها وكذلك الفنون النثرية الأخرى، مثل المقامة والمسرحية، فبحث في هذا التطور وهذه النشأة لهذه الفنون الإبداعية، ففي عام ١٩٨٥ أصدر د.سعافين دراسته "نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام ١٩٤٨" إذ جاءت هذه الدراسة محاولة لتأصيل هاتين الظاهرتين في فلسطين ضمن الإطار البيئي في قسميه الزماني والمكاني، ولعل عنوان الدراسة يضعها في صميم المنهج التاريخي في البحث والنقد، هذا المنهج الذي يهتم في جانب من جوانبه في البحث عن صورة النص الأدبي وأسباب وجوده، وشكله الذي وجد فيه، وكعادة التاريخية في محاولاتهم تقسيم الفترات التي

(١) إبراهيم سعافين، نظرية الأدب، ج ١، ص ٣٦، وإبراهيم سعافين، تحولات السرد، ص ٣٤٦.

يدرسونها تقسيماً زمنياً فنياً، فقد قسم د. سعافين الرواية في فلسطين إلى اتجاهات فنية أربعة، درس في كل اتجاه الروايات من حيث الأبواب الثابتة التالية: الموضوعات، التحليل الفني، الأحداث والعقيدة، الشخصيات، السرد والحوار، أما هذه الاتجاهات فهي: التيار المتأثر بالذوق الشعبي، والاتجاه الرمزي والاتجاه ذو الرؤية الواقعية.

ولعل نموذجاً من هذه الدراسة يبين ملامح المنهج التاريخي في قراءة د. سعافين ظاهرة الرواية في فلسطين، يقول في قراءته أحداث وعقدتها هذه الروايات: "لعل من يتأمل أحداث رواية "رجاء" يلاحظ أن المؤلف قد نجح في تصوير الحياة الاجتماعية من خلال أسلوب السيرة الذاتية الذي اصطنعه، وقد جعل للأحداث مغزى واضحاً في الوصف وفي تحليل الشخصيات، ولو أنه جعل الأحداث تتنامى من خلال الأحداث الحقيقية لحياة الشخصية، مع الإفادة من منطق الفن الروائي، لأمكن له أن يقدم رواية متماسكة إلى حد ما، مقنعة في أحداثها متميزة بالحس الإنساني، في تحليل الأحداث وما ترمز إليه من مبادئ وقيم إنسانية، غير أن القفلة الشكلية التي اختارها للرواية جعلته يفتعل ويتمحل، حتى افلت خيط الأحداث الرئيسي من بين يديه، وراحت المفاجآت والمغامرات والغرائب والصدف تسيطر على الأحداث"^(١).

بهذه الطريقة التوثيقية التي تعتمد المواءمة بين الحدث الواقعي والحدث الفني، درس د. سعافين الرواية في فلسطين وكذلك المسرحية، فحاول أن يربط الحدث الفني بالحقيقة اليومية التي يعيشها الإنسان ولعل هذا المنظور هو الذي بحث عنه الناقد التاريخي في قراءته النص باعتباره وثيقة تعكس الواقع وتخزن مدلولاته المتوافقة. وعندما يعرض د. سعافين "المسرحية" فإنه يدرسها في نشأتها وموضوعاتها وبنائها الفني من حيث "الحبكة والصراع" والشخصيات "واللغة والحوار، ويربط هذه المظاهر الأسلوبية في حركة البيئة التي ظهرت فيها هذه الإبداعات، فيعكس من خلال ذلك رؤيته التي تقوم على ربط الإبداع بحركة التاريخ.

(١) إبراهيم سعافين، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام ١٩٤٨، ص ٤٦.

فعندما يدرس الشخصيات في المسرحية مثلاً يقول: "إذا كانت المسرحية قد اهتمت بعرض القضايا التاريخية التي تخدم الواقع الراهن فإنها اهتمت بالأفكار والأحداث معاً، وهذا الاهتمام لا بد أن ينعكس على الشخصيات بصورة مختلفة، وإذا كانت الشخصيات قد ارتبطت بالأفكار من جهة وبالاحداث من جهة أخرى، فإن هذا الارتباط لم يعطها قدرة على الحياة والتلقائية والنمو، فالذي يتأمل المسرحيات التي اتخذت من التاريخ موضوعات لها يلحظ أنها قيدت الشخصيات بالروايات التاريخية المدونة في كتب التاريخ"^(١).

في عام ١٩٨٧ أصدر د.سعافين دراسته الثانية "أصول المقامات" إذ قدم في هذه الدراسة محاولة للبحث عن طبيعة المقامة وأصولها التي كونتها، فبحث في حياة هذا الشكل الفني -المقامات- ومدى وجوده في مقامات الوعظ والقصاص وأحاديث الأعراب، وحكايات البخلاء والمكدين واللصوص والظرفاء والشرطار والعيارين وحكاية أبي القاسم البغدادي، عاداً الأجناس الأدبية لا تتشأ في فراغ، وأن فن المقامة في صورته التي انتهى إليها على أيدي البديع وسواه من كتاب المقامات حمل ملامح صور مختلفة من حيث الشكل والمضمون في أعمال السابقين دفعت الدارسين والمؤرخين إلى تلمس هذه الملامح واختبارها على أنها أصول تشكل أجزاء الصورة أو بعض أجزائها"^(٢).

ومن أجل الوصول إلى شخصية هذا الإبداع وتحديد ملامح حياته فقد بحث في لغته والنماذج الإنسانية التي قدمها، واللامح المسرحية فيه، ومدى تأثر المقامات أصولها السابقة في هذه المحاور يقول: "ولما كانت المقامة لا تقف في تأثرها الإطار الشكلي العام، فإننا سنحاول أن نرى أثر التشكيل الفني في النصوص التي سبقت المقامات وإلى أي حد يمكننا الزعم بقيمة هذا التشكيل في بناء المقامة من خلال محاور أساسية ثلاثة هي "اللغة، النموذج الإنساني الحكاية المسرحية"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٨.

(٢) إبراهيم سعافين، أصول المقامات، ص ١٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٥.

لعلّ د. سعافين في هذه الدراسة يعتمد أسس المنهج التاريخي في بحثه عن جوهر الظاهرة وأصولها، فهو يحاول الإجابة على سؤال يستفسر عن صورة التكوين للمقامات من ملامحها الأولى إلى صورتها عند بديع الزمان، وهذا يذكر بواحد من أهم مقومات المنهج التاريخي الذي يقوم على البحث عن كيفية تكون المؤلف الأدبي وفي هذا يقول لانسون: "كيف تكون المؤلف الأدبي؟ أي نوع من الأمزجة استجاب لأي نوع من الملابس مخلقة؟ حياة المؤلف هي التي تتبنا عن ذلك، ثم من أي المواد تكوّن؟ هذا ما يخبرنا به البحث عن المصادر"^(١).

إن هذا ما حاول د. سعافين فعله في هذه الدراسة وغيرها من الدراسات الأخرى، ففي دراسته "المسرحية العربية الحديثة والتراث" التي صدرت عام ١٩٩٠ أكد هذا المنهج من خلال بحثه في قضية الإبداع المسرحي العربي الحديث، ومدى حضور التراث في هذا الإبداع فعمل على تسجيل الحياة التاريخية لهذه النصوص، ومدى انكاء المبدع على أصول معرفية تراثية في بنائه النص المسرحي. ولعلّ د. سعافين في هذا يسجل البيئة الثقافية في شكلها العمودي وتراكمها الزمني، وهو بهذا يعطي النص سيرته الثقافية والبنائية عبر التطور التاريخي وحركة الأفكار ضمن الثقافة الواحدة، يقول: "ولعلّ هذا الذي دفعني إلى تجشّم هذا الموضوع الصعب لأتعرّف على ملامحه وأكتب في "المسرحية العربية الحديثة والتراث" أضّم جهدي إلى جهود رواد سبقوني وأبني على ما أسسوا، أو أضيف بتواضع إلى ما أضافوا، وقد اخترت لهذا العمل أن يجمع بين التنوع والتطور التاريخي، دون أن يكون كل منهما حائلاً دون حريتي في اختيار النصوص التي أراها قادرة على تحقيق الأفكار والاتجاهات التي أود أن أعرض لها على اختلاف رأيي تجاه الأعمال وأصحابها"^(٢).

(١) لانسون وماييه/ منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة محمد مندور، ص ٥٧.

(٢) إبراهيم سعافين، المسرحية العربية والتراث، ص ٣.

وكعادة التاريخيين في محاولتهم وضع الظاهرة في إطارها التاريخي، فقد بحث د.سعافين الآراء التي ناقشت صلة التراث العربي بالمسرح، واعتمد النصوص المسرحية التي اختارها كوثائق تختزن ظواهر تراثية أعاد المبدعون تشكيلها والتصرف بها في إطار الهدف الإبداعي لدى المبدع، وقد عمل د.سعافين على التوفيق بين الظاهرة الإبداعية (المسرحية) وبين الظواهر التي اعتمدها، فكان يبدأ في قراءته هذه النصوص من علاقتها بالجانب التراثي الذي اعتمده ثم يبنى حكمه الفني على هذه المسرحية من خلال هذا التراث فيما يمثله من أساليب لغوية وأسلوبية وغيرها، ومن نماذج في ذلك يقول: "حاول إميل حبيبي في مسرحيته "لكع بن لكع" أن يفيد من الموروث الشعبي من وجوه عدة، من الشكل الفني والوسيلة الفنية، من الأغنية الشعبية والمثل الشعبي والحكاية الشعبية، وصندوق العجب وأسلوب الروائي والحكائي وغير ذلك من أنماط وألوان، وإذا كان حبيبي قد أعلن أن مسرحيته هي حكاية مسرحية توسلت بصندوق العجب فإنه لم يلتزم التزاماً كاملاً بفكرة صندوق العجب التي اصطلح عليها الباحثون في الموروث الشعبي"^(١).

ويقول في قراءته مسرحية "شهرزاد" "لتوفيق الحكيم": أقام توفيق الحكيم بناء هذه المسرحية على فكرة فلسفية، استلهمها من حكاية شهرزاد مع الملك شهريار، هذه الفكرة التي تقوم على البحث المستمر من أجل المعرفة (...) فتوفيق الحكيم -كما رأينا- حريص على أن يبين تصرفه بالقصة الأصل في ألف ليلة وليلة، فلم تعد كما كانت، فهو يقف عند فهمه هو للقصة الأصلية، بل يحملها مضموناً ليس خفياً على القارئ الواعي الذي يقرأ ما بين السطور ولعله يقرأ السطور نفسها بذكاء"^(٢).

بهذه التأصيلية يقرأ د.سعافين المسرحية العربية الحديثة وعلاقتها بالتراث من خلال بينتها الثقافية وعلاقتها مع حياة المبدع الثقافية والمعرفية ليصل إلى تحديد شخصية هذا الإبداع وطبيعة تكوينه وشكله الذي وصل.

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٤.

في عام ١٩٩٣ جفع د.سعافين مجموعة من أبحاثه التي نشرت في تواريخ مختلفة في كتاب أسماه "نظرية الأدب ومغامرة التجريب" جاء هذا الكتاب في جزأين قدّم في القسم الأول من هذه الدراسات جانباً نظرياً وفي القسم الثاني جانباً تطبيقياً ولعلّ هذه الأبحاث في جزئها تؤكد المنهج التاريخي لدى د.سعافين، ففي قراءته "نجيب محفوظ جدل الأنا والتراث"^(*) ينطلق من فكرة تأصيل الشكل الروائي عند نجيب محفوظ ومحاولة البحث عن مصادر هذا الشكل الإبداعي ومحدّداته، والعوامل البيئية التي عملت على تشكيله يقول: "وإذا كان نجيب محفوظ كتب رواياته من خلال الوعي بأهمية الشكل الغربي فإن الوعي وحده غير كافٍ لتفسير طبيعة الشكل الروائي إذ إن عدداً من العناصر الرئيسة التي تشكل عالم الروائي ابتداءً باللغة التي تشكل مادة العمل إلى الشخصيات التي تعمّر عالمه بأبرزاتها وسلوكها وطريقتها في التفكير وبأسلوبها في التعبير، وطبيعة المكان وما يمثله من خصوصية في طرح المشكلات وفي بناء العلاقات الإنسانية والفيزيائية إلى غير ذلك من عناصر تجعل من الصعب عزل مضمون الرواية عن تشكيلها"^(١).

إن هذه الرؤية لدى د.سعافين، والتي ترى أن الشكل نتيجة لمجموعة من العناصر التي تنتمي إلى ذات الظروف والبيئة تذكر برؤية أصحاب المدرسة التاريخية التي ترى بأن البيئة هي التي تشكل ما يتلاءم معها من موجودات، ولعلّ قولاً آخر للدكتور سعافين يكون أكثر توضيحاً في تأكيد هذه الحتمية ومحاولة ربط الإبداع بالبيئة وبالعصر الذي ظهر فيه يقول: "وإذا كانت هذه الأعمال الروائية قد استلهمت في تشكيلها التراث على اختلاف مصادره، فإن هذا الفهم ينبغي ألاّ يصرفنا عن دور الروائي المبدع الذي يعيش عصره وواقعه وحياته وتجاربه الخاصة، له معاناته، وموقعه، ورؤيته وخياله المتميز الخلاق، فليس مقبولاً لأن نتحول عن التطورات الشكلية الغربية לנוغل التراث بعيداً عن جوهر الفن القصصي وروحه،

(*) نشر هذا البحث في (تحولات السرد)، ص ١٠١-١٣٧.

(١) إبراهيم سعافين، نظرية الأدب، ص ١٦٢.

وإنما الصواب أن نؤكد أن الفنان يمتلك حريته الكاملة في التشكيل وعلينا أن نوافقـه حين يرى أن تراثا فن خصب يمنح مجالات رائعة في تشكيل الأعمال القصصية ما دامت الأشكال تنمو وتتوالد وتتناسخ ولا تحدّها معايير ثابتة أو شروط تحكمية^(١).

وفي قراءة د.سعافين روايات نجيب محفوظ فإنه يعتمد المنهج التاريخي في ذلك فيرى أن (الدالة الفنية) هي واقعة تاريخية تجسدت في تعبير إبداعى وبالتالي فهو يبحث عن هذه الواقعة من خلال المعادل الموضوعي، فيقول: "قالأحداث في حكاية أدهم تصور ما آل إليه من تعاسة بعد أن غادر البيت الكبير "بيت الجبلوي" فانقلب عيشه من النعيم إلى الشقاء، ويتمثل العنصر المعادي في "إدريس" رمز الشر ولا تلبث أن تتقلب صور الشقاء في ذرية أدهم، إذ إن "قدري" يقتل هماما، كما قتل هابيل قابيل، وترى من ثم مأساة كل من قدري وهند..."^(٢).

ولعل التقييم التالي للشكل الروائي عند نجيب محفوظ من قبل د.سعافين يفصح عن مدى تمثل المنهج التاريخي من قبل د.سعافين في نقده يقول: "ويمكننا أن نتابع اتجاه نجيب محفوظ نحو البحث عن شكل ينسجم وإيقاع التجربة الروائية في رواية من أهم أعماله وهي "ملحمة الحرافيش" وهذه الرواية تذكرنا بالمعادلة الاجتماعية والسياسية في الحارة كما عشناها في أولاد حارتنا، وبأجوائها التي خبرناها في هذه الرواية وفي حكايات حارتنا باصدائها في التاريخ"^(٣).

وفي قراءة أخرى لرواية "غالب هلسا" تحت عنوان "رواية الضحك بين المضمون الواقعي والتجريب"^(٤) يؤكد د.سعافين منهجه التاريخي ابتداء من العنوان الذي يوحي بمحاولة البحث عن التوافق بين الشكل الفني والواقع المادي للعمل الفني، وعندما يصل الباحث إلى تقييم الأساليب السردية في هذه الرواية يقول: "ومن يتأمل بعض أساليب السرد يجد الكاتب قد أفاد -بوعي- من بناء الرواية الحديثة في خدمة

(١) المصدر نفسه، ص ٦٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٥.

(٤) نشر في كتاب (تحولات السرد) ص ٢٧٢-٣١٧.

روايته التي ربما فرضت عليه هذا الاختيار، دون إنكار رغبة التجريب في البحث عن شكل فني ملائم، ففي اصطناعه لأسلوب الوثائق تحدث تحت عنوان "وثائق ثانوية" عن عشر قضايا وهي موضوعات صحفية تكشف عن طبيعة المجتمع واهتمامه وثقافته، وعن المواد التي تركزها الصحافة في وعي الناس وهي موضوعات رأى المؤلف أنها تخدم هدفه الفني^(١).

بهذا المنهج الذي يربط الإبداع بالبيئة وطبيعة المجتمع والثقافة ضمن الإطارين الزماني والمكاني المحددين وهو بلا شك المنهج التاريخي - يفسر د.سعافين الأعمال الإبداعية التي يدرسها ويبحث عن قيمها الفنية والجمالية.

وفي نموذج آخر من قراءات د. سعافين في النقدية التاريخية قراءته رواية "طواحين بيروت لتوفيق يوسف عواد"^(٢) إذ يدخل إلى قراءة هذه الرواية باعتبارها وثيقة تصور طبيعة البيئة اللبنانية بمكوناتها الزمانية والمكانية، ضمن الزمن الفني فيقول: "تحاول رواية توفيق يوسف عواد "طواحين بيروت" أن تصور المجتمع اللبناني في أعقاب هزيمة حزيران في أواخر الستينات من خلال شخصيات تمثل التناقضات الجوهرية أو تكشف عنها، وتهدف هذه الدراسة - كما يقترح العنوان - إلى تحليل الرؤية التي تسربت خلال نسيج الرواية والتحمت في تشكيلها النهائي، مثمما تهدف إلى تحليل العناصر الروائية من خلال ارتباطها بهذه الرؤية، لترى إلى أي حد استطاع الروائي أن يجسدها في بنية الرواية"^(٣).

وعند قراءة د.سعافين الجوانب الشكلية في العمل الإبداعي فإنه يعتمد رؤية المنهج التاريخي لجماليات النص، فيرى أن الشكل نتيجة للبيئة وحركة الزمن، فعندما يقرأ "اللغة في رواية السفينة" فإنه ينطلق من رؤية المنهج التاريخي للشكل التي ترى أن الناقد التاريخي يحول القيمة إلى حدث وهكذا الجمال بالتاريخ^(٤)، وهذا ما يفعله

(١) المصدر نفسه، ص ٢٤٣.

(٢) نشر في كتاب (تحولات السرد) ص ٢٢٩-٢٥٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٥٧.

(٤) إنريك أندرسون، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر مكي، ص ١٠٩.

د.سعافين في قراءاته الجمالية للنصوص يقول: "وظف جبرا اللغة بمستوياتها ومفاهيمها المختلفة للتعبير عن أزمة الفرد العربي المعاصر في إطار الفكر والمجتمع وحركة الزمن خلال المثقف الذي يعبر عن حقيقة الأزمة وروحها، إذ تمتد همومه من دائرة الذات لتختزن الموضوع الكبير بحلقاته المتعاقبة المتلاحمة في آن معا"^(١).

إن اللغة في نظر د.سعافين أصبحت "دالة تاريخية" تختزن التاريخ وحركته ضمن إطار زمني محدد تفاعلت مكوناته، فأوجدت هذا الشكل الذي جسّد في كيانه الموجود، ولعل هذه الرؤية هي صلب الرؤية التاريخية النقدية للظواهر الإبداعية وطبيعة وجودها.

في عام ١٩٩٥ أصدر د.سعافين كتابه "الرواية في الأردن" ولعل عنوان هذا الكتاب ومادته جاءتا تأكيدا سافرا للمنهج التاريخي بل صورة للتأريخ الأدبي المحض حول هذه الظاهرة في الأردن، وبالتالي فإن الدارس سيكتفي في عرض الإطار العام لهذا الكتاب الذي تمثل في محاولة التأريخ المباشر للرواية في الأردن منذ بداياتها، فوضعها في أبواب فنية حددتها الناحية التاريخية التي افترضها المؤلف، إذ بدأت الدراسة بالبدايات المتأثرة بالتراث ثم الرؤية الرومانتيكية، ثم الروايات الواقعية، ثم الروايات الواقعية والتجريب، ثم رواية التجريب، ولعل هذا التبويب هو أولى الشواهد وأقواها على وجود المنهج التاريخي في هذه الدراسة.

في عام ١٩٩٦ أصدر د.سعافين دراسته "تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية" وهذه الدراسة مجموعة من الأبحاث التي قدمها د.سعافين على مدى خمسة عشر عاما ١٩٨٠-١٩٩٥^(٢)، إذ جمعها ووضع لها عنوانا هو "تحولات السرد" ولعل هذا العنوان يشي بالشكلية النقدية، لكن إذا ما درست هذه الأبحاث فإنها تؤكد تَأصل المنهج التاريخي لدى د.سعافين في قراءته للنصوص الإبداعية، وملاحظة أخرى يجدر بالدارس أن يشير إليها وهي أن جل أبحاث هذا الكتاب،

(١) إبراهيم سعافين، نظرية الأدب، ج٢، ص ٧٦.

(٢) إبراهيم سعافين، تحولات السرد، ص ٥.

صدرت ضمن كتاب "نظرية الأدب" للدكتور سعافين، إذ قدم الدارس هذا الكتاب فيما سبق ومن هنا فإن الدارس لن يعيد القول في كتاب تحولات السرد تجنباً للتكرار.

في العام ذاته ١٩٩٦ أصدر د.سعافين دراسة أخرى بعنوان "الأقنعة والمرايا، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا" وهي دراسة اشتملت مجموعة من الأبحاث كتبها د. سعافين في فترات مختلفة حول أدب جبرا الروائي ولعل هذه الأبحاث لم تخرج في منهجها على منهج د.سعافين التاريخي، رغم جمالية العنوان ودلالته على النقد الشكلي أو الجمالي، إذ اعتمد الباحث حياة جبرا مصدراً ثراً إلى تحليله العمل الروائي لجبرا، منطلقاً من محاولة التوفيق بين الواقعي والمتخيل في حياة هذا المبدع. يقول: "فهو أديب موهوب في إحالة العادي والمألوف إلى مادة فنية تخرج من إطار الحياة اليومية إلى رحاب الإبداع، وهذه الموهبة التي تثير قضية الواقعي والمتخيل في حياة جبرا وفي إبداعه وكأن بينهما جدلاً متصلاً لا ينقسم عراه ولا تهدأ فورته ولا تنقضي روعته"^(١).

إن محاولة د.سعافين اعتمدت النص وثيقة يشتمل فيها الواقع في حركاته المتداخلة فهو يبحث من خلال النص عن صور هذا الواقع والبيئة التي أوجدت هذه الشخصيات التي يطرحها جبرا في أدبه.

ففي تفسيره شخصيات رواية "صراخ في ليل طويل" يقول: "وليس من ريب أن جبرا الذي ما زال على هامش الحياة البرجوازية في ذلك الوقت جعل شخصياته الرئيسية في مجابهة عنيفة مع ممثلي هذه الطبقة الانتهازية، ولذا نراه يقف موقفاً مباشراً من والدي سميه يحطم القيم الزائفة التي يدعونها دون اختفاء وراء المواقف أو الشخصيات"^(٢).

إن هذا الربط المباشر بين حياة المبدع وإبداعه والبحث عن مكونات الواقع في هذا الإبداع هو جوهر المنهج التاريخي في قراءة النصوص وتقييم جوانبها

(١) إبراهيم سعافين، الأقنعة والمرايا، ص ٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧.

المضمونية والجمالية، يقول في موقف آخر: "ولعلّ الذي يتأمل رواية "صيادون في شارع ضيق" تلفته اتفاق الأحداث الرئيسية فيها مع سيرته الذاتية (أي سيرة جبرا)، ف شخصية جميل فرّان اللاجئ الفلسطيني المسيحي الذي قدم بغداد ليدرس اللغة الإنجليزية في كلية جامعية تتطابق مع شخصية المؤلف جبرا إبراهيم جبرا، ويمتد هذا التطابق ليتفق مع الأحداث الرئيسية الأخرى في الرواية، ومنها علاقة البطل جميل فرّان بالفتاة الأرستقراطية سلافة واصطدام هذه العلاقة بفارق الدين، مما جعل أهون العقبات لدى الشخصية الرئيسية أن يتحول إلى دين سلافة، إلى جانب عدد من التفاصيل التي تتصل بطبيعة المكان والزمان والشخصيات الواقعية والأجنبية التي تعمّر الرواية"^(١).

وعند تفسيره جماليات المكان في إبداع جبرا فإنه ينطلق من رؤية المنهج التاريخي لهذه الجمالية التي ترى أن جماليات الإبداع صور تحمل البيئة والعصر وحركة الواقع يقول: "لقد انطلق جبرا من القدس إلى بغداد حاملاً المأساة، فالمكان في كل منهما اقتران بالمأساة فتوحداً في شخص جميل الذي كان شاهداً على عالم ملئ بالمتناقضات، فلم يستقر في ديار غربته، وإن كان قادراً على مجابهة المأساة بحيوية نادرة (...)" ولقد رشحت حياة جبرا بما امتلكته من عنصري المأساة والمكان لكتابة سيرة ذاتية تنقل نبض الصراع بكل حيوية وحركته المواره"^(٢).

وعندما يقرأ د. سعافين رواية جبرا "البحث عن وليد مسعود" فإنه يحدد العنوان الذي يعكس مدى التاريخية النقدية التي تبحث عن المواءمة بين الفني والواقعي وهذا العنوان "البحث عن الذات"، دراسة في صورة البطل في رواية البحث عن وليد مسعود" ومن الواضح أن هذا العنوان يضعنا وجهاً لوجه أمام انعكاس الواقع في الإبداع واعتبار الإبداع وثيقة تختزن الحدث في زمانه ومكانه، وهذا هو جوهر المنهج التاريخي.

(١) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٧.

وفي بحث الظواهر وتقييمها يرى " أن البحث عن وليد مسعود هو بحث عن الهوية والذات، بحث عن المعنى، فإذا كانت التوقعات لم تخلص إلى نتيجة واحدة؛ الاستشهاد في إحدى ساحات النضال ضد العدو الظاهر أو الباطن، أو الاغتيال على أيدي فئة معينة لها مصلحة في إخفاء جسده وروحه وصوته أو الانتحار انسجاماً مع عقدة الأم، كما اجتهد الطبيب النفسي طارق رؤوف، فإن البحث عن " وليد مسعود " هو بحث جبراً أو الإنسان أو الكاتب أو الراوي عن معنى للحياة وسط الانقراض والخرائب ليس من خلال شخصية " وليد مسعود " فحسب، ولكن من خلال العالم الذي عمرته شخصيات الرواية وتحركت في دهاليزه ومنعرجاته عالم وليد المادي والروحي والنفسي والوجودي " (١).

لعل هذه النماذج التي قدمها الدارس حول منهج د. سعافين التاريخي وهي قليلة جداً من كثير وكثير جداً تفصح عن ملامح هذا المنهج وتمثل د. سعافين له في دراساته وأبحاثه، إذ حاول في هذه الدراسات أن يوصل تلك الظواهر الإبداعية التي عالجها من خلال البحث في ظروفها ونشأتها وشكلها الذي وجدت عليه، منطلقاً من اعتماده نصوص هذه الإبداعات وما يتعلق بحياة مبدعيها وزمنهم ومكانهم واللحظات التاريخية التي أوجدتهم مفسراً ذلك بالتحويلات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تعمل في تحويل الإبداع إلى ممارسات تختزن هذه الوقائع وتصبح علامة على وجوده.

(١) المصدر نفسه ص ١٣٧.

خالد الكركي

يمثل د. خالد الكركي واحداً من النقاد في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين بما قدمه من دراسات للظواهر الإبداعية النثرية منها والشعرية. إذ قدّم هذه الظواهر ضمن المنهج التاريخي الذي يعتمد الإطار البيئي بمكوناته وعلاقة المبدع بهذه المكونات من أجل الوصول إلى تقييم العمل الأدبي، الذي يصيح ظاهرة تاريخية تختزن الزمان والمكان والحركة التاريخية في لحظة ولادة النص، ليصبح هذا النص وثيقة تساهم في تحديد الواقع المادي، من خلال علاقاته مع الآخر المتنوع.

لقد انطلق د. الكركي في دراسته هذه الظواهر من اعتقاده المتمثل في "أن دراسة حركة فنية جديدة تأخذ بالاعتبار "تجريب" البدايات ودرجة ثقافة الكتاب، والمناخ العام الذي كتبوا فيه" ^(١) وليس هذا فقط، بل إنه يرى أن الفن الإبداعي يكشف الحقائق أكثر من التاريخ الرسمي وبالتالي فإن قصديّه الناقد هنا تتطرق من جذور تاريخية الحركة الفنية ضمن حركة التاريخ الزمني العام يقول: "إن الرواية كما هو الفن كله كشف للتحويلات في المجتمع ومعوقات هذه التحويلات، وكثيراً ما تكون هذه الصورة أكثر دلالة من التاريخ الرسمي الذي يغيب كثيراً من الحقائق، ولا يستطيع النفاذ إلى أعماق التحويلات الاجتماعية، فهو يرصد شخصاً ظاهرياً للعيان، كما أنه في مجمله سرد مباشر، أما الرواية فهي العالم الحقيقي للناس: بشخصيتهم وعلاقاتهم وانكساراتهم ورؤاهم" ^(٢).

إن هذه الرؤية للإبداع تضع الناقد في جوهر المنهج التاريخي ويعيد إلينا صوت لانسون عندما حاول أن يفرق بين التاريخ العام وتاريخ الأدب، فقال: "تاريخ الأدب جزء من تاريخ الحضارة، فالأدب الفرنسي مظهر لحياتنا القومية، نجد في

(١) خالد الكركي، الرواية في الأردن، مقدمة، ص ٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩.

سجله الطويل الفني كل تيارات الأفكار والمشاعر التي امتدت إلى الأحداث السياسية والاجتماعية أو تركزت في النظم، بل ونجد كل هذه الحياة النفسية الدفينة التي لم تستطع - بما فيه من آلام وأحلام - أن تتحقق عملاً^(١).

من هذه الرؤية انطلق د. الكركي في دراسته "الرواية في الأردن / مقدمة" فجاءت هذه الدراسة سجلاً تقييماً عبر التاريخ لهذه الظاهرة الابداعية من "١٩٣٧-١٩٨٥" إذ قدم الحركة الروائية من خلال رصد مظاهرها الفنية والوجودية ضمن الزمن الذي ظهرت فيه بكل ما تعني كلمة زمن لدى التاريخيين من بيئة وظروف وأحداث، غير متناسين الجانب الجمالي الذي حدده -كما يرى الدارس- التصنيف الزمني الذي انطلق منه الباحث. ولعلَّ تصريح د. الكركي في هذه القصيدة خير دليل على ما ذهب إليه الدارس، يقول: "هذه دراسة في الخطاب الروائي في الأردن، تستقصي تاريخ المسيرة في هذا النوع الأدبي: روادها، وأهم ملامحها في المضامين والمعمار الفني والدراسة إذ تركز على رصد الخطاب، فإنها تسعى إلى تحقيق رصد دقيق لكل الأعمال التي صدرت، لأن مثل هذا لم يتحقق بعد في دراسة واحدة"^(٢).

وتحقيقاً لهذا الإطار التاريخي في الدراسة فقد أخذ الباحث على عاتقه تصنيف حركة هذا الفن في مرحلتي الريادة^(٣) والتأسيس^(١) كما سماهما، ففي مرحلة الريادة تحدث عن البدايات المتمثلة في القص التاريخي، والقصص التي ظهرت من خلالها أولى مراحل الهم الاجتماعي، وكذلك التجارب في القصّة الطويلة ١٩٤٨-١٩٦٦، التي انتصفت بالملاحم الاجتماعية والرمزية وكتابتها عن النكبة وكذلك الاتجاه العاطفي.

أما مرحلة التأسيس فقد بدأت كما يرى د. الكركي من ١٩٦٧-١٩٨٥، إذ قسمها إلى روايات حزيرانية وهموم فلسطينية، والرحيل في الوطن، وإضاءات، ثم

(١) لانسون وماييه، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة محمد مندور، ص ٢٥-٢٦.

(٢) خالك الكركي، الرواية في الأردن، ص ٧.

(٣) المصدر نفسه، ينظر الصفحات ١١-٥٧.

ختم الدراسة في خلاصة تمثلت في ملاحظات في الشكل والاتجاه، ومن أجل وضع هذه الظاهرة في إطارها التاريخي فقد أثبت الباحث قائمة بالروايات التي صدرت بين عامي ١٩٣٧-١٩٨٥ فترة الدراسة.

إن الباحث في دراسته هذه الروايات في مراحلها التي وضعها فيها كان يبحث في سيرة حياة هذه النصوص ومدى تمثيلها للبيئة التي أوجدتها متكئاً على الواقع وحياة المبدع في تفسيره هذه النصوص ولعل بعض النماذج التالية تمثل طبيعة المنهج التاريخي الذي اتبعه في قراءته هذه النصوص وفي شتى المراحل التي قسمها الباحث، إذ اعتبر هذه المراحل إطاراً تاريخياً واقعياً لشخصية هذه النصوص التي تعد وجوهاً صريحة تكشف عن خبايا الواقع والذات وأكثر تاريخاً لحركة الواقع من التاريخ نفسه كما لاحظنا في قول د. الكركي سابقاً، ففي قراءته رواية "أين حماة الفضيلة" يقول: "ظهرت هذه المذكرات على صفحات "الجزيرة" سنة ١٩٤٠، منسوبة لفتاة ذيلتها بتوقيع (أ، ب، ج، د) وتشكو فيها ضغوط مجتمع اضطرها للهجرة، وأنها ضناً بسمعتها وحفاظاً على شرفها عندما لاحقها أحد المستهترين من ذوي الجاه، وفي سنة ١٩٥٨، أعاد تيسير ظبيان (ت ١٩٧٨) مؤسس الجزيرة، نشر هذه المذكرات في كتاب، وقدم له بالقول: إنه يعيد نشرها ليلفت نظر المسؤولين^(١) ويستمر الناقد في بيان حياة هذه الرواية وما دار حولها من آراء وأقوال وعندما يفسر أسباب أحداث هذه الرواية فإنه ينطلق من العوامل البيئية التي تتدخل في صنع الحدث وتفسيره يقول: "وفي هذه المذكرات انتقال مع الفتاة إلى القاهرة، وصورة حياتها التي انتقلت من أمن إلى خوف، ومن نعيم إلى بؤس غير أنها حين تتابع المآسي وتكشف عن كثير منها ينم عن تدهور أخلاقي وانحلال اجتماعي تقتنع أنه خير الطرق هي التي توصل إلى الحياة الزوجية الصالحة حتى لو أعلنت في الصحف.."^(٢).

(١) المصدر نفسه، ينظر الصفحات ٥٩-١٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١.

وفي دراسته الروايات الحزيرانية كما يسميها يقول: "صدرت أول رواية أدبية بعد شهر من حرب حزيران قبل أن تتضح معالم لمرحلة القادمة، وهي رواية ارتجالية لعيسى الناعوري بعنوان "جراح جديدة" (١٩٦٧) وهي الجزء الثاني من عمل المؤلف الأول عن النكبة (١٩٤٨) وهو "بيت وراء الحدود" الصادر سنة ١٩٥٩، وقد عاد الناعوري إلى بطله "كريم" في "بيت وراء الحدود" وجعل القارئ يلتقي به جريحاً في مستشفى في عمان بعد أن أصابته قنابل النابالم..."^(١).

بهذه الوثيقة الخالصة يقدم د. الكركي دراسته "الرواية الأردنية" فيعمد دائماً وفي كل مرحلة من مراحل الدراسة تأكيد علاقة البيئة ومكوناتها مع النص والمبدع وأن حركة التاريخ في أي مكان هي التي تشكل طبيعة الإبداع، يقول في تفسيره الرواية الحزيرانية: "وفي هذا الفصل كما في الفصول الأخرى في هذه الدراسة، تعامل مع نصوص الروايات ذاتها، ومحاولة تلمس مضامين الخطاب في كل مستوى البناء الفني، وفيه تناول لكل عمل باعتباره وحدة واحدة، ثم الربط بينه وبين الأعمال الأخرى التي تناولت أثر حزيران في الناس وملاحظة ذلك كله في سياق الحركة الأدبية بمجملها بعد حزيران مستعيناً بما قدمه الدارسون من ملاحظات حول ذلك"^(٢).

ويقول في تقييمه للروايات التي وضعها في فصل "الرحيل في الوطن نحو الرواية الجديدة: نضح المعمار ووضوح الرؤى: "يحمل عدد من الروايات الأردنية هموماً فكرية وسياسية واجتماعية تجعلها أكثر التصاقاً بالواقع وأكثر الحاحاً على نقل الكتابة إلى أعماق الحياة العربية، بكل ما فيها من متغيرات وتناقضات وسلبيات، تخرج هذه الروايات من دوائر إحكام البناء فقط، أو جودة اللغة وتدخل في ثنايا هذا المجتمع الذي تشكل ظروف داخلية وخارجية وتكتب لهذه البيئة دون أن تشغل بتقليد فولكلر أو جويس (مع أن بعضاً فعل"^(٣)). ويقول في قراءته رواية "المجد المنحوت" لعبد الحميد الأنشاصي: "رواية المجد المنحوت" لعبد الحميد الأنشاصي محاولة إعادة

(١) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٢.

لعبد الحميد الأنشاصي: "رواية المجد المنحوت" لعبد الحميد الأنشاصي محاولة إعادة بناء الحياة في مدينة البتراء باستنطاق التاريخ والخيال. من خلال صورة اثنين من أبناء البتراء، هما عروة وشبيب، يعودان من دمشق بعد أن درسا فن النحت والبناء، ومن خلال أحلامهما في تجميل مدينتهما يقدم الكاتب صورة للدين والحكم والعمران وموقع المرأة في عهد الحارث الرابع ويطرح آراءه في الصراع حول الفن هل هو للمنفعة أم للخلود...^(١). هكذا يصبح النص عند د. الكركي مجالا تاريخيا تقرأ من خلاله سيرة الإنسان ووجوده في فترة من فترات حياته وفي محاولة الناقد التاريخي في إثباته وجود حقيقة الظاهرة فإن د. الكركي ينهي دراسته بتأكيد ظاهرة الرواية في الأردن فيقول: "يبدو من الفصول السابقة أن وجودا روائيا قد تحقق في الأدب الأردني، وأن هذا الوجود قد حمل هموما اجتماعية وأخلاقية وسياسية وفكرية على تفاوت في القدرة على العرض من خلال العمل الفني نفسه كما أن وعيا روائيا في جانب الشكل الفني، قد تنامي"^(٢). في عام ١٩٨٦ أصدر د. الكركي دراسة بعنوان "الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث"، حيث جاءت تأكيداً وترسيخاً للمنهج التاريخي في نقد د. الكركي، فجاءت قراءة لصورة الثقافة العربية القديمة في الشعر العربي الحديث، من أجل العمل على تأصيل هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث وبيان عدم انفصالها عن جذورها الثقافي، والوقوف على مصدرها المعرفي، ولعل هذا الشيء هو أساس من أسس المنهج التاريخي، كما يقول لانسون: "كيف يكون المؤلف الأدبي؟ أي نوع من الأمزجة استجاب، لأي نوع من الملابس مخلقة؟ حياة المؤلف هي التي تتبنا عن ذلك، ثم من أي المواد تكون؟ هذا ما يخبرنا به البحث عن المصادر، على أن نقصد من هذا اللفظ إلى معناه الواسع، فلا نقصر على البحث عن المحاكاة الواضحة أو المسوخ المفضوح، بل نعدوها إلى

(١) المصدر نفسه، ص ١٣٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٦.

كل آثار التقاليد ومخالفاتها الشفوية والكتابية، ومن الواجب أن نصل في هذا الاتجاه إلى أقصى غايات الإحياء والمسايرة التي يمكن أن ندركها"^(١).

إن هذه الرؤية التأصيلية التي تعكس طبيعة المنهج التاريخي هي التي تمثلها د. الكركي في قراءة الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، إذ حاول البحث في عمق النص وبيان الاستمرار الثقافي في هذه النصوص عبر حياة الأمة، ليصبح النص واقعة تاريخية، تحمل علاقات الموروث مع الحاضر، فهو يكتب تاريخ النص وسيرته عبرا لتاريخ يقول: "وقد حاولت في هذا الجزء من المشروع أن أمهد ببعض التصورات الأولى في فهم العلاقة بين الشعر الحديث وبين الرمز التاريخي، وكان اختيار البعد الجاهلي لمعالجته في الفصل الأول من المشروع محاولة لتأسيس صلة بين المتلقي وبين زمنين مختلفين يتحدان في نص معاصر، زمن الجاهلية بأبعاده الأسطورية والتاريخية، والزمن المعاصر بهواجس شعرائه الفكرية والفنية، وجاء الجزء الثاني قراءة في ذاكرة الرفض العربي، كما تجلّت في حركة الأمة التاريخية الاجتماعية من خلال أعلام وجماعات ثائرة، ومبدعين، وكما استعدها أو - استدعاها - شعراؤنا في حركة شعر التفعيلة"^(٢)، هكذا يصبح النص لدى الناقد التاريخي تجسيدا لحركة الزمان والمكان وتشكيلاتهما المضمونية والشكلية.

وليس هذا فقط، بل إن د. الكركي عندما يفسر ظاهرة الشعر الحديث، وما هي عليه، فإنه يلجأ إلى البحث في البيئة والظرف التاريخي والثقافي الذي ساهم في تشكيلها، وهذا كما هو معلوم، يبدن المنهج التاريخي في تفسيره الظواهر، والإبداعات عندما تصبح في منظوره ابنة البيئة يقول: "إن حركة الشعر الحديث ليست منفصلة عن ظروف الواقع العربي والحداثة في الشعر العربي، وليست منبئة عن تشكل القصيدة العربية، منذ الجاهلية، وهي تفترض أن وعي الشاعر العربي

(١) لانسون وماييه، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة محمد مندور، ص ٥٦.

(٢) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ص ٦-٧.

المعاصر بترائه واضح في هذا النتاج الشعري العربي منذ البارودي، وأنها تؤكد فنية التعامل مع الرمز القديم والاستفادة منه في نسيج النص الشعري^(١).

إن المنهج التاريخي بما يفرضه من محاولات تأصيل للظاهرة، وملاحقة لها عبر وجودها التاريخ، دفع د. الكركي إلى عرض حياة كل رمز من الرموز التراثية التي -حقّقها- في الشعر الحديث، وتتبع تاريخه الثقافي والشعري. فمثلاً رمز "إرم" عرضه في نص "تسيب عريضة" رغم أن هذا الشاعر خارج إطار الدراسة، لكن جانب التأريخ للرمز في الشعر العربي دفع الباحث إلى الرجوع إلى الوراثة إلى شعر "تسيب عريضة" ثمّ يقدّم عرضاً تعريفاً تحقّقياً بمدينة "إرم" عبر التاريخ من خلال اعتماد مصادر التاريخ، ثمّ استخدام هذا الرمز وتوظيفه لدى شعراء مثل السيّاب، وسميح القاسم، ثمّ أدونيس، وهكذا في كل رمز من هذه الرموز.

إن الدارس يرى أن د. الكركي في دراسته هذه يكتب التاريخ في خطين متداخلين: خط القديم "الثقافي" وخط الحديث الشعري، فهو في بيان الرموز التراثية وما يتعلق بها يكتب التاريخ الثقافي واستمراره لهذه الأمة، وفي قراءة النصوص الشعرية الحديثة يكتب التاريخ الشعري للأمة أيضاً.

لقد اعتمد د. الكركي في هذه الدراسة جوهر التاريخ كونه مشكلاً للنص الإبداعي واعتبر الرمز اختزان لهذا التاريخ والأمة بكل تجلياتها الثقافية في لحظة الفعل والإبداع، ولعلّ هذا ما يفعله أصحاب المنهج التاريخي في بحثهم عن "الوقائع الدالة" إذ إن الرمز في جوهره واقعة دالة، اختزنت في داخلها ما شكلها، ومن هنا يقول د. الكركي: "إن استدعاء رمز ما لا بد وأن يعني ما تعنيه الشخصية التي يخلقها روائي أو مسرحي أي إعطاء الرمز حياته المتشكلة من واقعه التاريخ أو الاجتماعي، ومن رؤية الشاعر الفنية"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٢٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٢.

في عام ١٩٩٨ أصدر د. الكركي دراسة بعنوان "حماسة الشهداء"، رؤية الشهادة والشهيد في الشعر العربي الحديث، دراسة ومختارات" وفي هذه الدراسة أكد د. الكركي منهجه التاريخي في اعتماده النص الإبداعي وثيقة تعكس التاريخ بمكوناته وأن النص صورة من صور الواقع، ومن هنا فقد عمل د. الكركي على دراسة هذه الظاهرة "الشهادة والشهيد" في إطارها التاريخ والفني (الشعري). فحاول تقديمها في القصيدة العربية^(١)، وخاصة الحديثة منها، فوضع هذه الظاهرة في بعديها الزماني والمكاني، ونظر إلى الإبداع كونه ابن الظرف التاريخي ونتيجة توجت مقدمة سابقة ساهمت في تشكيلها، وأعطتها مميزات الجمالية يقول: "لقد شكلت دماء شهداء الأمة فجر نضالها وضحاها، وكان من حق دمهم على الإبداع، أن يرد على نبعه وأن يكتب فيها قصائد لها من دمهم الأرجوان ومن عطر حضورهم رؤى جديدة ولغة عالية وإيقاع جديد"^(٢).

بهذه الرؤية الحتمية ينظر د. الكركي إلى صورة الشعر الذي صور الشهادة والبطولة في مسيرة الحركة التاريخية مطابقة بين الواقعي والخيالي من خلال تفعيل شعرية اللغة النقدية لدى د. الكركي، وذلك تمثيلاً -كما يرى الدارس- مع الجو الانفعالي والعاطفي الذي صاحب قراءة هذا الإبداع عبر مسيرته التاريخية، ومحاولة كتابة التاريخ عن طريق الوثيقة الشعرية التي تؤيد هذا الإطار الزمني بأحداثه ومكوناته الواقعية يقول: "إن هذا البحث كتابة تحاول الالتزام بشروطها الأكاديمية في الاستقصاء والتوثيق، لكنها أيضاً عن الخالدين كما استحضروهم الشعراء أصحاب الرؤية والكشف، فالذين يلقون وجه ربهم فرحين بأنهم قتلوا في سبيله يعودون إلى الوجدان من خلال الشعر الذي يملأ كتب الجيل ودفاتره ويطلعون من بحور الشعر وإيقاعاته ورموزه وفوافيه"^(٣).

(١) قدم عرضاً مكثفاً لهذه الظاهرة منذ فجر الإسلام إلى العصر الحديث.

(٢) خالد الكركي، حماسة الشهداء، ص ١٩-٢٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠.

بدأت بالإشارة إلى هذه القصيدة التي تقدم حيرة المقاتل الجريح الذي ذهب إلى الحرب على غير بيئة من الغايات، وما كان الذين قرروا الذهاب قد أعدوا الناس لمثل هذه المواجهة وسيظل هذا الزمان غائماً حتى بعيد شهداء معركة الكرامة وشهداء حرب الاستنزاف، واستشهاد عبد المنعم رياض، وفتية العمل الفدائي، التوازن للناس والرؤية، فيبدأ وعد جديد، وبذار، يكون حصاده في حرب تشرين ١٩٧٣ وتبدأ كتابات جديدة حول حزيران ويكون للشهداء منها نصيب والمقاتل الذي اختاره أمل ونقل في قصيدته هذه فيه روح من زمان قديم، زمن مؤتة، وجعفر بن أبي طالب، وهو إذ يختار زرقاء اليمامة رمزا تاريخيا لغياب الرؤية، فإنه يقدم مقاتلاً مقطوع الساعد لكنه ظل ممسكا بالراية حتى لو كانت منكسة^(١).

ويقول في قراءة حضور عز الدين القسام في أدبيات الثورة الفلسطينية، تحت عنوان قراءات جديدة:

"على الرغم من الحضور الباهر للقسام في أدبيات الثورة الفلسطينية، فإن مجمل ما كتب عنه يميل إلى جانب التاريخ لحركته ودراسة أبعادها الفكرية والعملية، غير أن محاولات تعود إلى الثمانينات تبدو جديدة في باب إعادة تقديم شخصية الأمة، ومن هذه المحاولات نشير إلى إثنين:

الأول: "أنشودة القسام" لناهض الريس وهي نص طويل من شعر التفعيلة، يقرأ المرحلة التي نما فيها فكر القسام في سوريا وفلسطين، والتحولات القومية والإقليمية التي عصفت بالمنطلق و القصيدة مراحل هي: الميلاد، والثورة، والهجرة، والقسام يعلم في جامح الاستقلال، والقسام يصعد إلى أحراش يعبد ساعة الاستشهاد، ونشيد الأطفال، وواضح من هذا التقسيم أنه قراءة موازية للتاريخ الرسمي لحياة القسام. وفق التسلسل الحقيقي له... " (...) وهناك قصيدة عن عز الدين القسام للشاعر محمد القيسي عنوانها "عز الدين القسام: جزء من حديث ذات ليلة باردة" وهي استدعاء لشخصية القسام على لسان أبي الحسن اللداوي، المواطن البسيط الذي

(١) المصدر نفسه، ص ٢٧٣.

شمل شريحة واسعة من الفقراء، إذ يروي اللداوي في القصيدة كيف انشق جدار البيت "عن شيخ" جريح و "وقور" و "مهيّب الصمت" قدم نفسه على أنه عز الدين القسام، ويدور حوار بينهما، ثم لا تلبث شخصية المناضل أن تستعيد حضورها التاريخي في زمان جديد بعد أن كادت تصبح مجهولة ومنسية...^(١).

وفي تفسيره الجانب الجمالي لهذا الإبداع، فإنه يعتمد الحدث التاريخي "الشهادة" وأثرها النفسي فيما تفرضه على المتلقي، من انفعال وتقبل الخيالي الجميل والعاطفي المقبول يقول في قراءته إحدى القصائد^(٢)، "إن هذا الزخم الفني يشكل القصيدة متقدمة في رؤاها وخطابها، خاصة أنها تسجل قراءة درامية حالة الاستشهاد الجماعي في مقابل انكفاء معظم القصائد التي سجلت الشهادة على الحالات الفردية، من هنا، فإن تغير الإيقاع والأصوات داخل القصيدة يجعلها شهادة على زمن الحزن والخراب (...). وحتى تكون شهادة الشعر على ما وقع كاملة فلا بد من بعض التفاصيل، وهذه بعضها وقد بدت من لوحات وأوسمة على صدر الوطن والقصيدة وهما يواجهان الجراح والغريان الغازية والموت..."^(٣).

لعل ما تتمتع به هذه الدراسة من منهج تاريخي في قراءتها النصوص هو ما دفع د. إحسان عباس إلى تذكر المؤرخين ودورهم إلى جانب دور الباحث حين قدم هذه الدراسة تحت عنوان "المرأة الصادقة" إذ يقول: "وإذا كان الدارس الصديق قد أخذ زاوية الفن مدخلا لهذه الظاهرة النبيلة فقد ترك للمؤرخين مسؤولية الالتفات إلى الأسباب والنتائج التي واكبت الأحداث ورسمت لها خط سيرها"^(٤)، وبالطبع فإن الناقد التاريخي لا يسجل التاريخ مادة مجردة بل يسجله مادة فنية دالة.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٩-٢١٨.

(٢) القصيدة لشوفي بزيغ من ديوان: عرس فانا الجليل، مخطوط.

(٣) خالد الكركي، حماسة الشهداء، ص ٣٨٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٣.

إن الدارس يجد فيما قدمه من قراءة في دراسات د. الكركي النقدية مبررا قويا وقويا جدا في تصنيفه هذا الناقد ضمن أصحاب المنهج التاريخي في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين ويرى كذلك أن يختتم تقييمه هذا الناقد من خلال منهجه فيما قاله د. الكركي نفسه حول مفهومه للإبداع الذي يصدر عن فهم تاريخي لذلك. يقول: "إن وعي المبدع - أيًا كان مجال إبداعه - بالماضي ومنهجه للحاضر واستشرافه للمستقبل يبرر له اللجوء إلى الرمز القديم واستحضاره، والتعبير من خلاله عن الرؤى التي تجعل المدى ممتدا أمام القارئ، ابتداء من صدى سيوف الخارجين ضد الظلم في تاريخنا الماضي ووصولاً إلى أصوات الثائرين ضد القهر في زماننا المعاصر"^(١).

(١) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ص ٩.

خليل الشيخ

د. خليل الشيخ من النقاد المعروفين في مجال النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ قدم هذا الناقد دراسات متعددة قرأ خلالها النصوص الأدبية قراءة لها ميزتها التي تقوم على البحث عن وجود العلاقة بين الظاهرة ومكوناتها، ولعل ما دفع الدارس إلى إعطاء د. خليل الشيخ هذه الميزة، ما لاحظته في عناوين دراساته في مساهمته المتمثلتين في كتابته : الانتحار في الأدب العربي، دراسات في جدلية العلاقة بين الأدب والسيرة" و " باريس في الأدب العربي الحديث، دراسة نقدية في إشكالية العلاقة بين المركز والأطراف"، إذ اختار العلاقات والبحث عنها وما يتعلق بها من إشكاليات وجماليات فتمثل لديه المنهج التاريخي واضحاً من خلال تقييمه لهذه الظواهر ووضعها في إطارها التاريخي.

لقد عمل د. خليل الشيخ في بحثه عن الظواهر الإبداعية على التأصيل لهذه الظواهر في البحث عن العلاقة بينها وبين البيئة التي ظهرت فيها وللخطة التاريخية التي أدت إليها ولعل ظاهرة البحث عن العلاقات بين الظواهر ومكوناتها هي من مكونات المنهج التاريخي وفي الوقت نفسه واحدة من أخطائه التي يحذر منها لانسون بقوله : " نحن نقيم علاقات غير صحيحة إما لجملنا وهذا يلحق بالخطأ السابق، وأما لعدم صبرنا ، وعلاج هذا أن نخضع لنظام عقلي وان نأخذ أنفسنا بالعمل البطيء الذي تتضح معه الفكرة"^(١).

اللافت للنظر أن كتابي د. خليل الشيخ سألني الذكر، يتكون كلاهما من أبحاث نشرت في أوقات متفاوتة، ولكن ما يحسب للدكتور خليل الشيخ، أنه كان على ما يبدو يخطط مسبقاً لجعل كل مجموعة من هذه الأبحاث دراسة متكاملة، فدرس

(١) لانسون وماييه، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة محمد مندور، ص ٦٦.

الظواهر في إطار متكامل من حيث المادة مما جعل الكتابين متكاملين رغم أنهما مجموعة من الأبحاث المتفرقة في زمنها.

إن د. خليل الشيخ في تقديمه كتابه الأول " الانتحار في الأدب العربي " يقول : فالكتاب في مجموعة يتناول تلك المشكلات بالتحليل النقدي ويسعى لقراءة نصية تجمع بين النص الشعري والنص الروائي، ويسكنه علاقة تلك النصوص بمبدعها من جهة وبغيرها من النصوص الغائبة الكامنة في أعماق تلك النصوص^(١).

إن الدارس عندما قرأ هذه التصريح في المنهج الذي سيبثه الباحث في دراسة توقف عند مصطلح نصية " ووجد انه قلق في مكانه وخاصة عندما استعرض الدراسات التي تضمنها الكتاب ووجد أنها تقوم على التأريخ المطلق لظاهرة الانتحار وانعكاس ذلك في الجانب الفني من الإنتاج الإنساني في الفترة موضع الدراسة، ومحاولة البحث عن الأسباب من خلال الإبداعات التي خلفها أصحابها، وبالتالي فإن الدراسات جاءت بحثاً عن حتمية إنتاج الفعل لتوفر الظرف الذي أوجده ، ومن هنا فإن الدارس يرى أن مصطلح "نصية" تصلح في النقد النصي الذي يعتمد في قراءته النص بعيداً عن ظروفه الخارجية فيدرسه في لغته وتراكيبه وبنياته وما إلى ذلك من علاقات داخلية وعلاقات متكونة يراها الناقد وهذا ما ابتعد عنه د. خليل الشيخ.

ينطلق د. خليل الشيخ من دراساته النقدية من أساسيات المنهج التاريخي الذي يعتمد البيئة بمكوناتها المتداخلة، الاجتماعية، النفسية والثقافية والسياسية ودورها في إيجاد الظاهرة بالإضافة إلى حياة المبدع وسيرته مع الآخر بكل مكوناته ومشكلاته، بالإضافة إلى اعتماد اللحظة التاريخية التي وجد فيها الإبداع وفي شكله الذي وجد فيه.

إن د. خليل الشيخ في بحثه ظاهرة الانتحار في الأدب تتبع هذه الظاهرة في التراث العربي وأثبت الاستشهادات والوقائع التي تؤيد وجود هذه الظاهرة ثم انتقل

(١) خليل الشيخ، الانتحار في الأدب العربي، ص ٦.

إلى استمرار وجود هذه الظاهرة في الإسلام وحصرها في إطارين الأسطوري والواقعي^(١).

وعندما ينتقل إلى الحديث عن هذه الظاهرة من خلال وجودها التاريخي في الأدب الحديث يصرح أكثر في منهجه التاريخي فيقول: "إن اختيار الأدباء الذين أقدموا على الانتحار بكل معاناتهم منذ طفولتهم حتى اختارهم اللجوء إلى الانتحار يشكل أولى سمات هذه الدراسة في عدم الفصل بين الذات والموضوع، أي ذات المبدع ونصه، فهما يتداخلان تداخل العلاقات التي تتسج كلا منها (...) إن هذا يعني أن قراءة هذه الظاهرة تتم عبر قراءة النص وربطه بسياقه التاريخي بكل أبعاده الثقافية والسياسية والاجتماعية والكشف من ثم عن دلالاته في إطار ظاهرة الانتحار، وبعبارة أخرى فإن الدراسة لا تفصل بين العمل الأدبي والوقائع الحياتية للأديب المنتحر، فمن جهة تكمن النزعة الانتحارية في تجليات العمل الأدبي وثأياه ومن جهة أخرى يضئ فعل الانتحار وجه النص ويلقي عليه أضواء كاشفة"^(٢).

أية تاريخية أكثر من هذه التاريخية التي ألزم الناقد نفسه فيها في قراءته هذه النصوص الإبداعية، ليس هذا فقط بل كان ذلك يتجلى في التطبيق، فكانت النتائج التي يصل إليها الباحث تؤصل هذه التاريخية في المنهج وتؤكد التزامه في ذلك.

لقد قدم د. خليل الشيخ حياة المنتحرين بالتفصيل وتتبع ظواهر حياتهم وربط ذلك في تفسيره نصوصهم باعتبارها شهادات إثبات على ما وصل إليه هؤلاء المنتحرون من حالات يأس وقهر ربطها بالبيئة والعلاقات التي أقامها هؤلاء مع الآخر، ومن نماذج الناقد الممثلة - ولعل أي اختبار يكون ممثلاً - ما جاء في تفسيره انتحار تيسير سبول فيقول: "تشكل النزعة الانتحارية في أدب تيسير العنصر الأكثر بروزاً بين عناصر كثيرة، فقد بقي نتاج تيسير يتسم بالحزن والتشاؤم، وكان يعكس بذلك شخصية فردية متمردة طامحة لا تستطيع أن تخضع

(١) المصدر نفسه، الصفحات ١٥-٣٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٩.

للأطر والقوانين وتسعى جاهدة للثورة عليها، إنها شخصية تجسد شخصية اللامنتمي بكل ما فيه من حاسية ورفض للقيم والمقاييس المتعارف عليها وعدم القابلية للخضوع لما تتعارف عليه الجماعة، أما أدبه فيعطي مثلاً واضحاً للتوحد بين الأديب ونتاجه حتى لتكاد أعماله تشكل سيرة فكرية لحياته وأزماته^(١).

وبعد قراءته نصوصاً من شعر تيسير سبول ونثره يصل إلى النتيجة الحتمية التالية يقول: " لقد تحولت الحياة في نظر تيسير سبول نظراً لتراكمات ذاتية وعامة إلى أكذوبة - فأراد تيسير عبر مجموعة من الأفكار لا يربطها في واقع الأمر رابط ، ولا تصدر عن تحليل جوهري أن يؤكد إيمانه بدور الأمة ليرد شيئاً من الأمل إلى نفسه وهو الذي يقول:

الخيال ما سهلت على اليرموك

والقاسية قصة عجفاء

من هذا الفرات.

ولما كانت الآفاق الذاتية عند تيسير قد وصلت إلى طريق مسدودة، والآفاق الكبرى للأمة ، كانت تبدو غير قابلة بالانفراج. فقد صارت الرحلة تجاه الموت ضرورية لأن الموت سينسيه متاعب الرحلة كلها:

إذا ما ارتجفت أوصاله

قـد يتذكـر

خبيراً عن رحلة هابطة أو صاعدة^(٢)

إن هذا الإطار التاريخي في الربط بين الإبداع وصاحبه وبيئته وهو ما تبعه د. خليل الشيخ لتفسير ظاهرة الانتحار في الأدب العربي قديمه وحديثه.

(١) المصدر نفسه، ص ٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٨.

وفيما تبقى من الكتاب فقد ناقش د. خليل الشيخ وفي المنهج ذاته مدى انعكاس مظاهر حياة ثلاثة من الروائيين العرب (جبرا إبراهيم جبرا، ونجيب محفوظ، وجمال الغيطاني) في إبداعاتهم، إذ يرى أن هذه الإبداعات ما هي إلا صورة للحياة الخاصة والعامة للمبدع ومن هنا فقد وضع عنوانات هذه الدراسات لتفصح عن رؤيته هو كناقذ للإبداع وكيفية تشكله، ولعل ذكر هذه العنوانات تفصح عن منهجها الذي يحققها، أما العنوان الأول فهو "سيرة جبرا إبراهيم جبرا الذاتية وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية"^(١). المرايا في ضوء رواية التكون الذاتي قراءة في سيرة نجيب محفوظ الروائية"^(٢)، و "النص الروائي في رسالتين لجمال الغيطاني"^(٣).

أما في كتابه الثاني "باريس في الأدب العربي الحدث ١٩٩٨، فهو امتداد في منهجه لكتابه السابق "الانتحار في الأدب العربي" إذ جاء هذا الكتاب من عنوانه إلى نتائجه التي توصل إليها بحثا عن التاريخ الذي ينتظم ورود وأثر مدينة باريس في كتابات المبدعين العرب الذين قاموا بزيارة هذه المدينة وسجلوا انطباعاتهم وتأثرهم بحضارتها ومعطياتها، إذ أصبحت هذه الحضارة كما يسميها د. الشيخ "المركز" والآخر بالنسبة لها "الطرف" ولعل قصيدة الدراسة تتطرق من محاولة رصد هذه الظاهرة "حضور باريس" في الأدب العربي فيقول: "تعتمد هذه الدراسة وهي تسعى إلى تحليل حضور باريس في الأدب العربي الحديث على مجموعة من النصوص التي تنتمي إلى غير جنس أدبي، ويتوزع أصحابها على أزمنة وأمكنة مختلفة ويصدرون عن رؤى متعددة، وإن ظل يجمع بينهم أنهم أقاموا في باريس زمنا طويلا يقصر أو يطول، لتكون رؤاهم صادرة عن تجربة ومعايشة"^(٤).

(١) المصدر نفسه، في ص ١٢٥.

(٢) المصدر نفسه، في ص ١٥٧.

(٣) المصدر نفسه، في ص ٢٢٣.

(٤) خليل الشيخ، باريس في الأدب العربي الحديث، ص ٥.

إن مفردات المنهج التاريخي في هذا التقديم تتزاحم وتتعارض لتكون جوهر الدراسة، فهناك الاعتماد على النص كوثيقة إثبات وليس كاستقلالية نصية، وهناك تعدد الأجناس الأدبية والتنوع في الشكل، وهناك توزيع المبدعين على بيئات مختلفة وأزمنة متعددة فالدراسة في مجملها محاولة لجمع هذه الأشياء ونظمها في إطارها التاريخي ليُشخص الظاهرة ويعطيها شخصيتها، ولكنه ما يريد ذكره الدارس هنا أن د. الشيخ يرى دراسته تقع في "البحوث النقدية المقارنة"^(١)، وهذا فيما يرى الدارس مخالف لطبيعة الدراسة والمنهج الذي سارت عليه، فالدراسة النقدية المقارنة لها ما يبررها وما تقوم عليه من شرط تاريخي يربط العلاقات التي تبحث بين النصوص والإبداعات التي تفترق في انتمائها القومي^(٢).

لقد جاء هذا الكتاب في ثلاثة أبحاث نشرت في الأعوام " ١٩٨٨ و ١٩٩٠ و ١٩٩٥ عالجت احتفاء المتقف العربي بهذه المدينة على نحو لا يتكرر في علاقته بالمدن الأخرى"^(١)، ومن أجل ذلك فقد تتبّع الباحث ظهور هذه المدينة في الإبداع العربي الحديث مقسماً هذا الظهور في مرحلتين الأولى : قبل الحرب العالمية الأولى والثانية بعد الحرب العالمية الأولى أما في الشعر فقد درس هذه الظاهرة - حضور باريس - منذ فرنسيس فتح الله مراش إلى سعدي يوسف.

لقد قدم د. الشيخ في دراسته هذه خطاً أفقياً حدد عليه النقاط الرئيسة في مسيرة العلاقة بين باريس كمدينة لها وجودها الحضاري والفكري وبين الأدب العربي الحديث. ففي الفصل الأول من الدراسة يقول: " يقف هذا الفصل عند باريس في الأدب العربي حتى الحرب العالمية محاولاً أن يتتبع تطور أبعادها ، وإن يقف على سر الإيجابية في ملامحها، كما رسمها الأدباء والمفكرون العرب الذين زاروها للدراسة أو السياحة ، ولعل اختيار الحرب العالمية الأولى نقطة تتوقف الدراسة عندها يحتاج إلى شيء من الإيضاح فقد بدأت صورة باريس بعد هذه الحقبة بالتغير

(١) المصدر نفسه، ص ٧٥.

(٢) ينظر ما قاله الدارس عن "النقد المقارن" عند حديثه عن د. عيسى الناعوري من الدراسة.

واخذ الإعجاب بها يقل نسبياً^(٢)، إن هذا الإطار الزمني (البيئي) للدراسة ينم عن المنهجية التاريخية التي تتطلبها الدراسة، وقام بها الدارس فعلاً وهي عملية التتبع الزمني وربط الإبداع بالظروف المحيطة واللحظة التاريخية الخاصة بذلك، وتحقيقاً لهدف الدراسة فقد تتبع في هذا الفصل حياة النصوص الإبداعية التي كتبها كل من "رفاعة الطهطاوي ١٨٠١ - ١٨٧٣" و"علي مبارك ١٨٢٣ - ١٨٩٣" وأحمد فارس الشدياق ١٨٠٥ - ١٨٨٧" وفرنسيس فتوح الله مرانيس ١٨٣٦ - ١٨٧٤ و"محمد المويلحي ١٨٥٨ - ١٩٣٠، و أحمد شوفي ١٨٦٨ - ١٩٣٢" و"توفيق البكري ١٨٧٠ - ١٩٣٢" و"مصطفى عبد الرزاق ١٨٨٥ - ١٩٤٧" و"محمد تيمور ١٨٩٢ - ١٩٢١".

لم يكن الالتزام الزمني فقط هو الجانب التاريخي بل جانب التفسير لهذه الإبداعات وما ترتب به من مشكلات وشروط لوجودها، فيفسر سبب تأليف الطهطاوي لكتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" بأنه نتاج البيئة التي عاش فيها الطهطاوي في باريس فيقول: "كانت باريس إذن هي بؤرة اهتمام الطهطاوي وسبباً من أسباب تأليفه لكتابه"^(٣)، وعندما يفسر وصف الطهطاوي لباريس فإنه ينطلق من الاعتماد على ثقافة الطهطاوي ونشأته الدينية فيقول: "فقد وصف جمال الطبيعة فيها وما فيها من خدمات، وصف شيخ يحب ان تبقى المسافة واضحة بينه وبين ما يشاهده"^(٤).

إن هذا المنهج في الاعتماد على الظروف المشكلة للإبداع وعلاقته الثقافية والمرجعية تمثل في جل ما عرضه د. خليل الشيخ في دراسته فركز على سيرة هذه الإبداعات وسير أصحابها بالتفصيل والبحث المتقصد من أجل توظيف هذه السير في قراءة النصوص والحكم على جمالياتها.

(١) خليل الشيخ، باريس في الأدب العربي الحديث، ص ١١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٤.

ولننظر إليه في تفسيره موقف احمد زكي باشا " من باريس فإنه يربطه بالشرط الثقافي والبيئة التي أوجدت أحمد زكي باشا" فيقول : "أما احمد زكي باشا (١٨٧٦-١٩٣٤) الملقب بشيخ العروبة فيرسم ملامح باريس على ضوء عالم سحري جذاب هو عالم " ألف ليلة وليلة" وما فيه من غموض وجاذبية ، ان ارتداد احمد زكي إلى هذا العالم السحري ليس نتيجة لانشغاله بالماضي فحسب " وقد كنت قبل مبارحتي إلى القاهرة بشهر واحد توفرت على قراءة " ألف ليلة وليلة" وقصة " سيف بن ذي يزن" بل ربما لعدم قدرته على استيعاب كل المعطيات في هذا المكان الجديد رغم إعجابه به"^(١).

لا يستطيع الدارس أن يورد أكثر من هذه النماذج - ليس لقلتها فهي كثيرة ، بل أينما اخترت تجد ضالتك - ولكن مجال الدراسة يطلب التحديد والنمذجة الممثلة. إن الاتكاء على حياة المبدع والبيئة التي ظهر فيها الإبداع واثّر هذا الإبداع في المحيط هو ديدن د. الشيخ في بحثه هذه الظاهرة وغيرها من الظواهر كما بين الدارس فيما سبق.

وفي بيانه المرحلة الثانية التي حددها لحضور باريس في الأدب العربي الحديث (بعد الحرب العالمية الأولى) يقول : "يجيء هذا الجزء تكملة للفصل الأول الذي اختار الحرب العالمية الأولى نقطة يتوقف عندها"^(٢)، وفي هذا الجزء من الدراسة يتابع رسم الخط الأفقي السابق الذي أشار إليه الدارس ليكمّله في بداية علاقة طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) في باريس، ثم المفكر الجزائري مالك بن نبي (١٩٠٥-١٩٧٣) ثم توفيق الحكيم وبعده، زكي مبارك ١٨٩١-١٩٥٢ ثم الصحفي المصري احمد الصاوي ١٩٠٢ وغيرهم.

وكعادته في اعتماده على سيرة المبدع في تفسير النص وعلاقة البيئة والتحويلات الزمنية والمكانية في الإبداع يقول عن المفكر الجزائري مالك بن نبي "

(١) المصدر نفسه، ص ٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٥.

ترتبط باريس في وجدان مالك بن نبي بخمسة أشياء أسهمت في صياغة رؤيته الفكرية وتشكيل منظاره السيكولوجي للأشياء وهذه الأمكنة هي : الوحدة المسيحية للشباب الباريسيين ومدرسة اللاسلكي، ومعهد الدراسات الشرقية والحي اللاتيني وبيته الذي يضم زوجته الفرنسية المسلمة ، كانت الوحدة المسيحية للشباب الباريسيين الجسر الذي أوصل مالك إلى العالم الجديد فقد أسهمت إسهاما واضحا في اكتشافه لذاته، وعجلت في ذات الوقت من قدرته على التفاعل مع البيئة الجديدة^(١).

وأنظر إليه في موقف آخر كيف يعتمد البيئة في تفسيره الإبداع فيقول : " ولعل ظهور رواية محمد حسين هيكل " زينب مناظر وأخلاق ريفية " سنة ١٩١٤، ورواية توفيق الحكيم " عودة الروح " سنة ١٩٣٣، وكلاهما نتاج الفترة الباريسية وظهور "في الشعري الجاهلي" لطف حسين ١٩٢٦، وما يمثله على المستوى النقدي والمنهجي بشكل بداية تبلور تيار ثقافي أوروبي تمثل الثقافة الفارسية فيه حجر الزاوية " ^(٢).

اما بحثه الأخير من كتابه هذا " باريس في الشعر العربي الحديث " فإنه يتم الخط التاريخي الذي رسمه في البحثين السابقين ، ولكن هذه المرة في الشعر، فيتتبع هذه الصورة لباريس عند المراس (١٨٣٦-١٨٧٤) وعبد الله فكري ١٨٣٤-١٨٨٩ وحفني ناصف ١٨٥٥-١٩١٩، وخير الدين الزكلي ١٨٩٣-١٩٧٦، والجواهري ١٩٠٠-١٩٩٧، ونزار قباني ١٩٢٣-١٩٩٨، وبدر شاكر السياب ١٩٢٥-١٩٦٤ وعبد الوهاب البياتي ، ومحمد إبراهيم أبو سنه واحمد عبد المعطي حجازي وأدونيس وسعدي يوسف.

إن هذا العرض التاريخي الدقيق لحضور باريس في الأدب العربي الحديث كما قدمه د. الشيخ لم يجهز الدراسة من الناحية الفنية، فقد قدم الباحث تحليلات معمقة للنصوص خاصة الشعرية منها ولكن هذا التحليل الفني لم يكن مقصودا لذاته،

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٤.

بل جاء في إطار البحث التوثيقي والتفسير البيئي الذي يعتمد الأزمنة والأمكنة وما يتشكل خلالها من أفعال نتيجة لفعل حركة هذه المكونات وفاعليتها في وجود الأشياء وشروطها الفنية الخاصة، بقي أن يختم الدارس حديثه عن منهج د. خليل الشيخ بقول الأستاذ الدكتور إحسان عباس في تقديمه كتاب "باريس في الأدب العربي الحديث" وهو كما يرى الدارس تأكيد على ما وصل إليه من تحديد لمنهج د. الشيخ يقول : " هذا بحث جاد مادته وتنظيمه وما يقدمه من فائدة ومتعة للقارئ وما ينشره من صفحات مطوية كاد ما بعدها من تراكم معرفي يطمسها، وهو ككل البحوث التي قرأتها للصديق الدكتور خليل الشيخ، دون استثناء، ذلك أن كثيرا من بحوثه التي قرأتها يدور حول بدايات الأدب العربي الحديث والعوامل المؤثرة فيه بطريقة جديدة من المقاربة فهو لا يزعم أنه يتحدث مباشرة عن هذا الأدب، إنما يريد الحديث حول نظرة كوكبة من أدباء العرب ومفكرهم"^(١).

إن ما وصل إليه د. إحسان عباس في تقييمه لمنهج د. الشيخ في البحث هو صورة ممثلة وقوية للمنهج التاريخي الذي يدور حول الأدب والعوامل المؤثرة فيه وبالتالي إعطاء هذا الأدب وجوده التاريخي بكل ما تحمله كلمة التاريخ من مشكلات ومؤثرات.

(١) المصدر نفسه، ص ٧.

الفصل الثاني
المنهج الاجتماعي
(الواقعية الاشتراكية)

هاشم ياغي
عبد الرحمن ياغي
نزيه أبو نضال
أمينة العدوان
عبد الله رضوان
فخري صالح
سليمان الأزري
أحمد الزعبي
غسان عبد الخالق

المنهج الاجتماعي

"الواقعية الاشتراكية"

ينطلق المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في النقد من رؤيته العملية الإبداعية كونها "ظاهرة اجتماعية" تعكس العلاقة بين الإبداع والتركيب الاجتماعي الذي ظهر خلاله وعبر عن علاقاته الداخلية فالعملية الإبداعية هي "ظاهرة علاقية جدلية" لها وجودها المادي وتأثيرها في الحركة التاريخية، فهي تعمل على الكشف عن هذه العلاقات والتطورات المختلفة داخل الكيان الاجتماعي، وهي محاولة للبحث عن حقيقة العمل الإبداعي الذي يرتبط بالحياة، وبكل ما هو عام يقول جورج لوكاتش "الواقعية هي الاعتراف بحقيقة أن العمل الأدبي لا يمكن أن ينهض على فكرة المتوسط (average) الجامد الخالي من الحياة كما يفترضها الطبيعيون ولا على فكرة المبدأ الفردي الذي يذنب نفسه في اللاشيء"^(١).

من هنا فقد أخذ المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في بحثه عن العلاقة بين هذا الإبداع وتركيبته الاجتماعية في البحث عن النموذج الذي يجسد هذه العلاقة في صورتها التي ظهرت عليها باعتبار هذا النموذج هو ما يندغم خلاله العام بالخاص، وأنه المعيار الرئيسي للأدب الواقعي كما يقول لوكاتش "إن المقولة الرئيسية والمعيار الرئيسي للأدب الواقعي هو النمط Type ذلك المركب الغريب الذي يربط الخاص بالعام معاً بطريقة عضوية في كل الشخصيات والمواقف"^(٢).

وبالتالي فإن قضية "الالتزام" في الإبداع شكلت جوهر المنهج الاجتماعي في النقد، إذ إن الفن لا يتخلق في فراغ بل هو تجسيد للمواقف الفكرية في الزمان والمكان، من هنا "يبدأ النقد الاجتماعي بمبدأ يقول إن علائق الفن بالمجتمع ذات أهمية حيوية وإن تقصي هذه العلائق قد ينظم استجابة المرء الجمالية إلى عمل من

(١) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة، أمير اسكندر، ص ٢٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٨.

أعمال الفن وبعمقها إن الفن لا يخلق في فراغ. وإنه ليس من عمل شخص بل من عمل خالق محدد في الزمان والمكان يستجيب لمجتمع هو منه في القمة، لأنه جزؤه الناطق، فالناقد الاجتماعي، إنني أعني بفهم الوسط الاجتماعي ومدى استجابة الفنان له وطريقته^(١).

إن المنهج الاجتماعي في النقد يعني بالتغير الذي ينتج من الصراع المستمر داخل التركيبية الاجتماعية، بسبب ما تتعرض له هذه التركيبية من تحديات مع الآخر، من هنا فإن تركيزه على المضمون الإبداعي يأتي بحثاً عن هذا التغير بينما يرى شكل التغير محاولة للاستقرار يقول فيشر: "إن الشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار التي يمكن بلوغها في وقت معين، والصفة المميزة للمضمون هي الحركة والتغيير ولذا يمكن القول وإن كان في هذا القول مبالغة في التبسيط إن الشكل محافظ وإن المضمون ثورة"^(٢).

ومن منطلق البحث عن المضمون والأفكار التي تحكم التركيب الاجتماعي، فقد بحث الناقد الاجتماعي في كل ما هو أيديولوجي يعمل على وضع الطبقة الاجتماعية في إطار فكري ثوري يبحث عن المستقبل من خلال الحاضر، والنفاذ إلى بنية المجتمع من خلال العمل الإبداعي الذي يرى فيه تجسيدا لهذه البنية ومضمونها، إذ إن البنى الفوقية ومنها الفن في شتى مجالاته صورة للبنى التحتية التي تتشكل من الأنظمة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية السائدة إذ تؤثر هذه في تلك وتصبح الأولى نتيجة صورية تحمل في ثناياها حقيقة الحركة الواقعية للمجتمع، يقول أرنست فيشر: "أما الواقعية الإشتراكية، وبعبارة أوسع: الأدب والفن الإشتراكي في مجموعة فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الإشتراكي الناهض"^(٣).

(١) والبرس، سكوت، خمسة مداخل إلى نقد الأدبي، ترجمة عناد غزوان وجعفر صادق، ص ١٣٥.

(٢) أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، ص ١٦٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٤٠.

ومن القضايا المهمة التي يعطيها المنهج الاجتماعي جانباً كبيراً من الاهتمام في رؤيته الإبداع "الشخصية الإنسانية" باعتبارها محور الجمالية الواقعية التي تجسد الظاهرة الاجتماعية المتفاعلة مع المجتمع من خلال علاقاتها التي تقيمها مع هذا الكيان الاجتماعي، هذا الكيان المشبع بالمشكلات الأخلاقية والاجتماعية والسياسية، إذ يصبح دور الشخصية هنا دور التجسيد وحمل الأفكار والرؤى التي تدفع إلى التغيير وتثوير الواقع للوصول إلى الهدف الأيديولوجي في لحظة من اللحظات (الثورة) يقول لوكاتش: "إن المشكلة الجمالية المحورية للواقعية هي مشكلة العرض المطابق للشخصية الإنسانية الكاملة (...). إن التصوير الحي للشخصية الإنسانية الكاملة لا يتيسر إلا إذا حاول الكاتب أن يخلق أنماطاً، والنقطة موضع النقاش هي العلاقة العضوية التي لا تقبل الأغلال أو الذوبان بين الإنسان من حيث هو فرد خالص، والإنسان من حيث هو كائن اجتماعي، أي من حيث هو عضو في المجتمع"^(١).

إن المنهج الاجتماعي "الواقعية الاشتراكية" هو موقف فكري قبل كل شيء، إذ يرى في الأشياء وظائف فكرية، ومنها الفن، وبالتالي فإن عناصر العملية الإبداعية "النص، المبدع، المتلقي" هي دائرة التكامل الوجودي للإنسان، فالمبدع هو منتج يعمل على إعادة صياغة الحياة بما يتناسب وحركة الواقع، في إطار مفهومه وتمثله للتركيب الاجتماعي الذي يعيه ويفهمه من خلال أيديولوجية يعيشها، إذ يصبح دوره دور "الملتزم" المنتج للأنماط الفكرية الفاعلة من خلال الرؤية والموقف، وليس من خلال الانعكاس الآلي الخاوي من حمل الرؤية الفكرية يقول فيشر: "إن الفنان الذي يرسم منظراً طبيعياً يستفيد بقوانين الطبيعة التي كشفها علماء الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا، لكن ما يصوره في الفن ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخصه، وإنما هو المنظر الطبيعي كما يبدو من خلال إحساساته، من خلال تجربته الخاصة، وليس الفنان مجرد أداة مرتبطة بجهاز حسي يستطيع إدراك العالم الخارجي، بل هو أيضاً

(١) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ص ٣٠.

إنسان ينتمي إلى عصر معين وطبقة محددة وأمة يعيها وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة^(١).

أما النص فهو "صورة الواقع" وهو النمط المثالي في مضمونه وشكله، إذ يعمل على حمل طبيعة التركيب الاجتماعي، وبالتالي فهو مجموعة العلاقات التي يعيد صياغتها ومن هنا فالنص (الواقع) "في شموله هو مجموع العلاقات بين الذات والموضوع، لا ماضياً فحسب بل مستقبلاً أيضاً، كذلك إن العمل الفني يجمع بين الواقع والخيال"^(٢)، وهنا يأتي دور العنصر الثالث "المتلقي" الذي يعمل على تمثيل النص (الواقع) ويتفاعل معه، ويصبح نموذجاً في علاقاته مع الآخر، وبالتالي الصورة الكلية للمجتمع الاشتراكي.

إن الناقد الاجتماعي كما يرى الدارس الحالي، هو ذلك الناقد الذي يتمثل الفكر الاشتراكي في مرتكزاته ويأخذ على عاتقه البحث عن العلاقات الجدلية التي تظهر في النص، من خلال التبادل بين الظواهر الثقافية والفكرية والأيدولوجية، إذ يعد النص "ظاهرة علاقية جدلية" -كما سماها الدارس- تقوم بين المبدع والآخر المتمثل في الذات الفردية أو الجماعية أو الإنتاجية، إذ تقوم العلاقات على جدلية الشكل والمضمون، باعتبار المضمون حركة أولى وسببية في إيجاد الشكل، وبالتالي فالمجتمع بمكوناته وظروفه موجد للإبداع والفن بشكل عام، لكن هذا الوجود ليس آلياً بل تشكيلياً يربط الخاص بالعام ويحدد الرؤى والمواقف بطريقة عضوية في كل من الشخصيات والأحداث والزمان والمكان وغيرها، لأن الأدب مشبع بالمشكلات الاجتماعية وهو صورة عليا من صور العلاقات كما يقول د. هاشم ياغي: "أما موقف هذه المدرسة "الواقعية الاشتراكية" من الفن فنرى أن الفن صورة عليا من صور العلاقات الإنتاجية الاقتصادية والاجتماعية في المجتمع، ولما كانت هذه

(١) آرنست فيشر، ضرورة الفن، ص ١٣٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٨.

العلاقات متطورة متغيرة وهي الأساس، فإن الصورة العليا المبنية فوق هذا الأساس تتطور وتتغير^(١).

والآن ما يهم هذه الدراسة هو البحث عن ملامح المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ يلاحظ الدارس أن هذا المنهج وجد طريقة إلى النقد الأدبي في الأردن في الستينات من القرن العشرين بما قدمه الأستاذان هاشم ياغي وعبد الرحمن ياغي من ممارسات نقدية للإبداعات الأدبية، ثم انتقل تأثيرهما إلى النقاد الآخرين من خلال عملهما مدرسين في الجامعة الأردنية منذ ذلك التاريخ وإلى الآن، إذ أصبح المنهج الاجتماعي يعرف من خلالهما، ومن خلال من تأثر بهما أو انطلق إلى البحث من مصادر أخرى.

إن المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي في الأردن شغل مساحة عريضة من هذا النقد بما قدمه مجموعة من النقاد والمتميزين في هذه الفترة - رغم التراوح في مقدرة هؤلاء النقاد في تمثل مرتكزات هذا المنهج، ولكن يبقى البحث عن المضامين الفكرية والاجتماعية والسياسية والعلاقة بين الشكل والمضمون والالتزام في الأدب هو ما يجمع هؤلاء النقاد في إطار هذا المنهج كما سيتضح خلال عرض الممارسات النقدية لهؤلاء النقاد.

(١) هاشم ياغي، القصّة القصيرة في فلسطين والأردن، ١٨٥٠-١٩٦٥، ص ١١٨.

هاشم ياغي

يمثل د. هاشم ياغي البداية التاريخية الأولية لاستخدام المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ تمثل هذا المنهج في جميع أعماله النقدية التي قدمها منذ مطلع الستينات من القرن العشرين، فانطلق في قراءته الإبداعات الأدبية من خلال التزامها حركة الواقع ومدى حملها التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية التي تمس المجتمعات التي ظهرت فيها، وقدرتها على القيام بدور التغيير في هذه المجتمعات، وإعادة صياغة صورة الواقع ومظاهر الحياة الإنسانية.

ففي عام ١٩٦٦، أصدر د. هاشم ياغي دراسته الرائدة "القصة القصيرة في فلسطين والأردن ١٨٥٠-١٩٦٥" (*) إذ قدم هذه الظاهرة الإبداعية في إطار حركة الواقع وتغيراته فيما سماه "سوريا الجنوبية"، فعمل على رصد حركة المجتمع والعلاقات التي كانت تربط هذا الواقع في هذا الحيز المكاني، فبسط ما تعرّضت له هذه البلاد من استعمار، وما كان فيها من أبعاد اجتماعية ووسائل ثقافية مركزاً على تطور الطبقة المتوسطة في هذه الرقعة ليصل إلى القول: "وبوقوفنا حتى الآن أمام تطور الطبقة المتوسطة في الدولة العثمانية وبخاصة في البلاد التركية، ثم أمام تطور الطبقة المتوسطة في البلاد العربية، نجد أن طبيعة هذا التطور، وطبيعة النظام الإقطاعي في البلاد العربية، وطبيعة النظام الإقطاعي التجاري الاستبدادي التركي، كل أولئك لم يكن من القدرة بحيث يقف أمام الاستعمار الأوروبي في شكله الكولوني (Colonization) قبل الحرب العالمية الأولى" (١).

لعلّ من الواضح في تحليل د. هاشم ياغي لطبيعة المجتمع الجديد أنه نتيجة من نتائج الصراع بين العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التي دخلت المجتمع العربي

(*) اعتمد الدارس الطبقة الثانية الصادرة عن دار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١.

(١) هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ١٨٥٠-١٩٦٥، ص ١٩.

في تلك الفترة وبالتالي فإن طبيعة الإبداع الجديد سيكون نتيجة من نتائج هذا التركيب الاجتماعي وصورة ديناميكية تحمل طبيعة هذا الجديد بكل ما فيه، ويرى الدارس الحالي: أن رؤية د. هاشم في هذا التعليل هي محاولة منهجية تهدف إلى بيان الأسباب التي أدت إلى ظهور القصة القصيرة في فلسطين والأردن في فترة الدراسة لتعكس طبيعة هذا التركيب الاجتماعي وهي رؤية كما يتضح تصدر عن جوهر المنهج الاجتماعي في رؤيته طبيعة الفن باعتبارها بنية فوقية لبنية تحتية كما اتضح في مقدمة الفصل.

وتوثيقاً لصورة هذا المجتمع الجديد، فقد درس د. هاشم الأبعاد الاجتماعية وطبيعة المجتمع الأردني والفلسطيني من ١٨٥٠-١٩٦٥ وتبين التحولات التي مست هذين المجتمعين قبل النكبة وبعد النكبة، ولم تكن هذه الدراسة كما يرى الدارس الحالي - على سعتها من أجل التأريخ المجرد لهذه المنطقة، بل كانت محاولة هادفة لضبط حركة الواقع بكل ما فيه من سياسة واقتصاد وثقافة وصراعات فكرية وأيديولوجية، كونت فيما بعد ما نحن فيه الآن من مظاهر اجتماعية وسياسية وثقافية، وبعد أن يضع د. هاشم هذا الإطار الاجتماعي الفاعل في حركة الواقع وتغيراته فإنه يقدم "المذاهب والمدارس الأدبية" التي هبت على هذه البلاد من الغرب، رابطاً هذا الجديد بظهور الطبقة المتوسطة، وما أصبح عليه المجتمع بعد الحرب العالمية الأولى، يقول: "الحرب العالمية الأولى تنطوي، والطبقة المتوسطة في أنحاء سوريا عامة وفلسطين خاصة وبعض البلدان العربية الأخرى المجاورة تبرز واضحة الملامح بينة القسمات، والاستعمار الغربي الباطش الجشع يصرع الاستعمار التركي الهزيل ويتناول سوريا وما جاورها من بعض البلدان العربية بين برائثيه وعوامل الجديد في الأدب والنقد تزداد نماءً، فيتجه التعبير اتجاهاً قوياً للوفاء بما تتطلبه هذه الطبقة المتوسطة الطامحة، فيصطرع جديدها المتوثب مع ما بقي للقديم في محاولات تشرئب للنقاء"^(١).

(١) المصدر نفسه، ص ١١١.

ويقول: "ولهذا أحب ألا يغيب عن بالنا أن نشاط ما نراه من جديد، إنما كان مرجعها في الدرجة الأولى إلى التطور في المجتمع العربي في كل من فلسطين وشرق الأردن خاصة وسائر بلاد الشام وما شابهها في التطور من البلاد العربيّة الأخرى عامة، وإلى قيام الطبقة المتوسطة قوية متوثبة في المجتمع الذي أشرنا إليه"^(١).

لعلّ جوهر الاتجاه الذي يقرأ د.هاشم من خلاله النصوص هو الاتجاه الاجتماعي (الواقعيّة الاشتراكية) كما يتضح في تعليقات د.هاشم التي تعتمد دور الطبقة الوسطى وصراعها مع الطبقة البرجوازية، بالإضافة إلى رؤيته الأدب صورة للتحوّلات التي تمس المجتمع وتدفعه إلى التغيير.

وفي الباب الثاني من الدراسة وهو الممارسة التطبيقية في قراءة النصوص يطبق د.هاشم مفهومه الاجتماعي (الواقعي الاشتراكي) للأدب رغم أنه يقسم هذا الإبداع في ثلاثة مجالات - المجال الرومانسي، والواقعية الجديدة (الاشتراكية)، والرمزية- إذ يرى هذه المجالات جاءت تمثيلاً لطبيعة التركيب الاجتماعي الذي ظهرت خلاله، وبالتالي حملت همومه ومميزاته^(٢)، ففي تفسيره نشوء هذه الظاهرة- القصة القصيرة في فلسطين والأردن- فإنه يعتمد التركيبة الاجتماعية وما طرأ عليها من تحولات طبقية، يقول: "إذا نحن تتبعنا نشأة القصة الحديثة في فلسطين والأردن تبين لنا أنها لم تنشأ إلا في النهضة العربيّة الحديثة على أيدي جماعة من البرجوازية الناشئة التي عرفت فلسطين أولاً منذ القرن التاسع عشر تقريباً، وفرضت على عوامل التطور البيئة الأصلية في منطقتنا كثيراً من ألوان التوجيه، حتى سارت في طريقها الذي رأيناه في نشأتها، وقد رأينا كيف غزت وسائل الثقافة البرجوازية الأوروبية مجتمعنا المتطور ووجهته، وتفاعلت به، وبخاصة وسائل المدارس والصحف والمطابع والجمعيات والأندية، وذلك كله ضمن إطار من الجو العام في السياسة والاجتماع والاقتصاد، لعب دوراً كبيراً في توجيه هموم البرجوازية العربيّة

(١) المصدر نفسه، ص ١١٢.

الناشئة نحو وجهة جديدة تشابه إلى حد ما جانباً من هموم البرجوازية الأوروبية في نشأتها^(١).

وفي تقييمه للإبداعات القصصية في هذه الفترة فإنه يركز على الشكل والمضمون وهما من أكثر القضايا التي عني بها أصحاب المنهج الاجتماعي إذ يعدون الشكل تابعاً للمضمون فيقول في تقييمه مجموعة (أول الشوط) لمحمود سيف الدين الإيراني: "ورغم ما قد يتراءى من مقدمة المؤلف وحديثه في رسائله، ثم حديثه في مقالاته من ميول نحو المدرسة الواقعية الاشتراكية فإن قصصه السبع في هذه المجموعة لم تتجاوز نطاق الرومانسية، وما أدري - إذا كانت هذه الرسائل والمقالات التي تفيض حماسة وحيوية لدى المؤلف قد أثرت في ميوله حين كتب "جراثيم" و "احتمال الحياة" في هذه المجموعة القصصية. وهما آخر قصتين في هذا الكتاب، فقد كان يتخلل هاتين القصتين من ناحية البناء الفني ميل جارف نحول المقال حتى جاء مشروعي قصتين، أكثر منهما قصتين... ومن ثم جاء المضمون منسلخاً عن الشكل، فكانت طريقة تقديم الشخص في الجراثيم مفروضة. لا نماء فيها كما فعل المؤلف هنا بشخصية جلال بك مجدي وشخصية الصحفي"^(٢).

وفي تفسيره الجانب الرومانسي في المجموعات القصصية الرومانسية، فإنه كان يعتمد جانب الطبقة الاجتماعية والتركيب الاجتماعي، فيقول في تقييمه قصص محمد أديب العامري: "إن من يقرأ أقاصيصه الخمس (شعاع النور، و(فقير) و(صوم دائم) و(بين الحرمين) و(ثراء وشرف) يلحظ أبعاد طبقية فسيحة في هذه الأقاصيص، ويلحظ في الوقت نفسه انتظام عنوان أولى أقصوصة من هذه الأقاصيص الخمس لها جميعاً، وكأنها فصول من قصة واسعة في الحياة (...). وهذه القصص الخمس رومانسية رشيقة وبارعة تطفح بالاتجاه الإيجابي، وتبدو رومانسيتها في مواقف مختلفة فيها، كهذا الذي نراه في قصة (شعاع النور) من نظرة

(*) انظر صفحة ٢٩٣، المصدر نفسه.

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٣.

المجتمع البرجوازي الذي لا يزال يحتفظ برواسب من الماضي إلى التفاوت بين الولد والبنات في التركيب الاجتماعي والاقتصادي الجديد (...) ونستطيع أن نرى قصة فقير صورة حية للشعور البرجوازي الذي يداخل مدير المدرسة هذا بسبب خوفه من غضب الباشا والشاويش^(١).

ومن جانب آخر يلاحظ الدارس أن د. هاشم ياغي كان يظهر إعجابه وتشجيعه للأعمال التي يرى فيها تحققاً للمبادئ الاشتراكية ويثني عليها من بين القصص الأخرى سواء للمؤلف نفسه أو لغيره، ففي تقييمه مجموعة أمين فارس ملحق (من وحي الواقع) يقول: "وقد جاءت رائعة أمين فارس ملحق في هذه المجموعة من المدرسة الواقعية الاشتراكية وهما "مرزوق" و "صبرية" ويحس المرء الناقد في بناء أقصوصة "مرزوق" روعة فائقة في الرسم والتففيذ، سواء في سلوك الشخص وفي تفاعل هذا السلوك تفاعلاً حياً بالأحداث، فالأبعاد بين الشخص وفي "مرزوق" مرسومة بدقة فائقة رائعة، ولعل من أجمل الأمثلة على ذلك ما نراه بين الأم وابنها البطل"^(٢).

وعندما يقرأ ابداع نجاتي صدقي فإنه يثني كثيراً على تلك القصص التي كان يجد فيها ملامح الواقعية الاشتراكية ويخصها بالذكر والربط فيما بينها فيقول: "وكما كانت رائعة أقاصيص المجموعة الأولى^(٣)، "فتى من الديوانية" تنتمي للمدرسة الواقعية الجديدة، فإن رائعة هذه المجموعة الثانية^(٤)، "ممرضة من فلسطين" و "العربي التائه" تنتميان لهذه المدرسة الأدبية نفسها، فهاتان الأقصوصتان الرائعتان تعطينا صورتين لمرحلتين هامتين من مراحل القضية الفلسطينية وأصحابها العرب

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٨-١٥٩، وانظر هاشم ياغي، محمد أديب العامري، ص ١٧-١٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤١.

(٣) اسم المجموعة (الأخوات الحزینات).

(٤) اسم المجموعة (الشيوعي المليونير).

وتبين إلى أي مدى أتحدث نفس المؤلف مع قومه الفلسطينيين اتحاداً يعبق بالنظرة الواقعية الاشتراكية^(١).

ولعلّ فيما قاله د. هاشم ياغي في خاتمة هذه الدراسة القيمة، ما يؤكد التزامه المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في قراءته الإبداع، فيقول: "وهكذا بلغ بنا التطواف حداً أشرقنا منه على الملامح البارزة من مقدرة هذه القصّة على حمل هموم الناس في المجتمع الذي نتبعنا تطوره في فلسطين والأردن، على اختلاف مواقف هؤلاء الناس ومدارسهم في الحياة، وقد يرى القارئ نفسه مقتنعاً بمدى هذا التناسق بين مدارس القصّة والتطور الاجتماعي الذي يحظى بها، ومن هنا كان من الطبيعي أن نجد سعة الرقعة في القصّة الرومانسية، وبخاصة في ما بعد النكبة الفلسطينية، وإن كانت القصّة في كل من دنيا الواقعية الجديدة والرمزية قد وجدت لها ميداناً في بناء الحياة القصصية الذي نقف أمامه"^(٢).

في عام ١٩٨١ أصدر د. هاشم ياغي دراسته "الشعر الحديث بين النظر والتطبيق" أكد فيها منهجه الاجتماعي (الواقعي الاشتراكي) في النقد وذلك في رؤيته للإبداع إذ حاول أن يؤكد دور الفنان في خلق الواقع وإعادة صياغة الحياة والتأثير في نفوس المتلقين، ولعلّ هذا هو جوهر الواقعية الاشتراكية في رؤيتها دور الفنان وتأكيده دوره في حركة الواقع، والتزامه قضايا عصره وحملها في ثنايا إبداعه باعتبار الإبداع رسالة موجهة للمتلقي وهذا ما يسميه د. هاشم ياغي الرؤية فيقول "فإذا كانت الرؤية الشعرية بهذه الصورة، فأين تكمن الحداثة؟ إن الشاعر الحديث الجدير باسمه لا يمكن إلا أن يكون أصيلاً قبل كل شيء، والأصالة تقتضي أن تكون رؤيته رؤية متصلة بعصره وبمسوّاه وأدواته وتكنيكه، ومن هنا، يعمد الشاعر الحديث إلى نبذ جميع الطرق التي تسلبه أصالته في ممارسة رؤيته الشعرية، ومن ثمّ

(١) هاشم ياغي، القصّة القصيرة، ص ٢٦٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٩٣.

محمد النوبي من أن انطلاقه الشعر العربي الجديد كانت مع انطلاقه مصر بثورتها سنة ١٩٥٢^(١).

وعندما يصل د. هاشم ياغي إلى قراءة نماذج من الشعر العربي الحديث، فإنه يؤكد موقفه النظري تجاه هذه الظاهرة فينطلق في تقييمه هذه النماذج من رؤيته الاجتماعية (الواقعية الاشتراكية) من خلال بحثه عن المضمون الشعري والرؤية الشعرية التي يمثلها هؤلاء الشعراء ومدى اندغامهم في حركة واقعهم وتوحد الهم الفردي بالهم الجماعي دون إهمال الشكل باعتبار الشكل يتبع المضمون ويتوافق معه، إذ كانت الرؤية الشعرية صادقة في تعبيرها، ومن هنا فقد أعجب د. هاشم ياغي بقصيدتي "أنشودة المطر" للسياب، و"جندي يحلم بالزنايق" لمحمود درويش، وتكرر لقصيدتي: صلاح عبد الصبور "أبي" ونازك الملائكة "الأرض المحجبة" يقول في قراءته "أنشودة المطر": وليس السبب في دخول هذه القصيدة الخصلة عالم الشعر العربي الحديث بسبب وزنها الذي يتكئ على التفعيلة بدل الوزن فحسب (...) ولا بسبب تحررها من نظام القافية العربية في الشعر التقليدي فقط. ولا بسبب موسيقاها الداخلية (...) وإنما بهذه العوامل وعوامل أخرى أهم في نظري ترجع إلى عناصر الرؤية الشعرية الحديثة، "فأنشودة المطر" تتناول هماً فردياً من هموم الشاعر مندغماً أعمق اندغام بهموم مجتمعة الواقعي الحديث ومتناسقاً معها إلى حد التوحد.

ويقدم التحليل ذاته في تقييمه قصيدة درويش فيقول: "والمحور في الرؤية الشعرية المركبة لدى درويش في هذه القصيدة يقوم على الأضواء الساطعة التي سلطها الشاعر على أهم الأطراف في قضيته المندغمة أعمق اندغاما بقضية قومه، أو قضية القضايا"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦.

أما قصيدة "أبي" لصالح عبد الصبور، فهي ليست كذلك في مضمونها، فيقول: "في كل من القصيدتين السابقتين: (أنشودة المطر) و(جندي يحلم بالزنابق)، رأينا المضمون وقد اندغم فيه الهم الفردي بالهموم الجماعية -مضمونا حديثا في أبعاده، وقد جاءتا بداهة بشكل جديد، أما موضوع قصيدة "أبي" لصالح عبد الصبور، فمع أنه في حد ذاته ليس من الموضوعات المقصورة على العصر الحديث فإنه عولج بشعر حديث أو بقصيدة حديثة، وليس الهم هنا مندغما في هموم جماعية، وإنما هو هم فردي خالص، وإن كان قائما على موقف إنساني"^(١).

وفي تقييمه قصيدة نازك الملائكة "الأرض المحببة" فإنه لا يعجب بها ويرأها غير موفقة لأن الشاعرة لم تستطيع أن توفق بين الواقع المادي والواقع الفني، فجاءت القصيدة لا تحمل المضمون الحقيقي لحركة الجماهير، وعلاقتهم مع الأرض، فقد تناقضت الشاعرة في قصيدتها في التعبير عن هذه العلاقة، يقول: "والبدائية في هذه القصيدة غير موفقة فنيا، لأن الذين يصورون أرض العراق لجماهيرها بهذا الجمال الذي أشارت له الشاعرة، إنما يقومون بما هو متضاد مع طبيعة الأشياء، فالأرض لا يقدر قيمتها وجدانها إلا الجماهير الملتصقة بها فكيف تنتظر هذه الجماهير أن يقوم مستغلوهم بتصوير الأرض لهم؟ وأحس أن الخطأ في الرؤية الشعرية الذي بدأت به نازك هذه القصيدة هو الذي جعلها تتناقض حين جاءت الفقرة السادسة من قصيدتها هذه بما يتعارض مع الفقرة الأولى"^(٢).

في عام ١٩٨٩ أصدر د.هاشم ياغي دراسته "الرواية وامييل حبيبي" إذ قدم الروائي اميل حبيبي كونه مبدعا ملتزما قضايا أمته وقومه مندغما معها محققا اتحاد الخاص مع العام فجاء ابداعه يحمل في ثناياه حركة القضية الفلسطينية، وما مرت به من تحولات وصراع مع الهجمة الصهيونية على فلسطين، ولعل ما قاله د.هاشم ياغي في تقديمه الدراسة تحت عنوان "استهلال" إذ يرد فيه على مقارنة د.أحمد

(١) المصدر نفسه، ص ٧٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٨.

حرب بين رواية "المتشائل" لإميل حبيبي وكاندير" لفولتير فيقول: "إن الهم الذي يشغل بال إميل حبيبي مغاير تماماً المغايرة للهم الذي كان يشغل بال فولتير، فإميل حبيبي مشغول البال باستعمار استيطاني يحاول اقتلاع الشعب الفلسطيني من أرضه، وإميل حبيبي ينقد التخاذل البادي أمام الاستعمار ولكنه لا يلبث أن يرى في جيل جديد أضواء من مسيرة التحرير، إميل حبيبي طوق النفس بمشكلات الحرية، حرية شعبه بمجموعه، إميل حبيبي يجمع بين النقيضين: الظاهر الذي يبدو تبريرياً وما وراءه من براعم النقيض له، لا يلبث أن يظهر في جيل فدائي مناضل مكافح، وهو بهذا يصدر عن منهج في التفكير يتكئ على المذهب الواقعي الاشتراكي في مواقفه من الحياة"^(١).

بهذه الرؤية يدخل د. هاشم ياغي عالم إميل حبيبي الروائي فيقرأ إبداعه باعتباره صورة تحمل مضامين حياة الإنسان الفلسطيني، فأبطال إميل حبيبي نماذج يمثلون نموذج البطل الثائر الذي يرفض الواقع ويعمل على تجاوزه وتغييره، فيقول عن بطل رواية "سداسية الأيام الستة": "هذا هو البطل النموذج الذي انتقاه إميل، وقد انتقاه وسط مجتمع، وفي ظلال حدث بارز تحف به بعض الأحداث"^(٢)، ولعل الحديث عن النموذج ودوره في تجسيد الواقع هو من مرتكزات المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في قراءته النصوص وبيان فاعليتها.

من جانب آخر وكعادة الواقعيين الاشتراكيين في بحثهم الدائب عن الشكل والمضمون والمواءمة بينهما فإن د. هاشم ياغي يفسر البناء الفني في تجربة إميل حبيبي الروائية فيقول: "فإميل حبيبي إلى جانب مقدرته البينة في انتقاء عناصر مضمونه نجده مقتدراً كذلك في انتقاء أجزاء شكل قصته ومن هنا نجد العلاقة الجدلية بين عناصر مضمونه وأقسام الشكل في قصته علاقة واضحة"^(٣).

(١) هاشم ياغي، الرواية وإميل حبيبي، ص ٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٤.

ويقول في تعليق آخر على بطل هذه الرواية (السداسية) "واختار لذلك بطلاً رئيساً مولعاً بالازدواجية انتقاه في شكل نموذج يحمل في نفسه شقي فلسطين الشق الذي كان محتلاً، والشق الذي لحق بأخيه، فاحتل سنة ١٩٦٧" (١).

وفي تقييمه رواية "المتشائل" يقول: "وهكذا رأينا إميل حبيبي يرسم صورة شعبه في هذا الكتاب الأول من روايته المتشائل وقصيته المركزية، ويتكئ أحياناً على الرمز المضيء الذي تتداخل فيه صور الشعب والأرض والحبشية تتداخل حاراً وجميلاً دون أن تضعف الرؤية بين يدي القارئ" (٢).

لقد بحث د. هاشم - كما ذكر الدارس - عالم إميل حبيبي الروائي من خلال مفهوم "الالتزام"، الذي يجسده المبدع من وجهة نظر الواقعية الاشتراكية، هذا المبدع الذي عليه أن يحمل قضايا المجتمع الذي يعيش خلاله، ويدغم الخاص بالعام، ويبحث عن النموذج من أجل تجاوز الواقع وتغييره ويعمل على توظيف العلاقات بين مكونات الواقع من أجل تصوير دينامية هذا الواقع وحركته، وهذا ما فعله إميل حبيبي تجاه الزمن كما يرى د. هاشم ياغي يقول: "وهكذا استطاع إميل حبيبي في براعة أن يجعل شخصية الزمن في كتابه هذا شخصية عميقة التأثير والتفاعل مع شخصية الشعب العربي الفلسطيني الذي تبين أنه الشخصية الرئيسة عند إميل حبيبي، فالزمن والشعب وطرائق تفاعلهما بالأحداث ونمائهما نماءً متسقاً مع نوااميس المجتمعات جعل الكاتب رغم ما يشعر به، من مرارة وألم حادين، يرى الضوء آتٍ لا ريب فيه للشعب العربي الفلسطيني، ومن هنا ينبغي التنبيه إلى أن نمو أحداث هذه الرواية العضوي لا يؤخذ إلا في ضوء نمو نضال الشعب الفلسطيني وتفاعله بالزمن" (٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٢٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٩.

في عام ١٩٩٠ أصدر د. هاشم ياغي دراسته "معاينة ومعايير من جمال" قرأ فيها ثماني قصائد من الشعر الجاهلي والمخضرم، أكد فيها منهجه الاجتماعي في النقد، ولعل هذه الدراسة من الدراسات النادرة التي قرأت نصاً قديماً في إطار المنهج الاجتماعي، إذ حاولت هذه الدراسة تلمس حركة الواقع، وجدلية العلاقة بين مكونات هذا الواقع، تلك الجدلية التي شكلت هذه النصوص فجاءت تحمل في ثناياها طبيعة الحياة الجاهلية - بكل ما فيها من صدمات وبنى اجتماعية متصارعة، وقد صرح د. هاشم ياغي باستخدامه هذا المنهج ولكن هذا التصريح لم يكن هو الحكم الفصيل في إعطاء صفة المنهج الاجتماعي لهذه الدراسة، بل القراءة التطبيقية التي قدمها الناقد والتي عكست رؤية هذا المنهج للإبداع يقول د. ياغي: "ومن هنا أراني بعد سنوات من الوقوف المتأني عند نصوص شعرية جاهلية ومخضومة أحاول رسم بعض الخطوط العريضة من منهج اجتماعي في درس النص الشعري يهيمه أن تكون الأولوية في ذلك كله للنص أولاً، وللنص ثانياً، وللنص ثالثاً، وأن يكون درس النص من الداخل متقدماً كثيراً على درسه من الخارج، وأن ترد القضايا الجوهرية ومعاييره الجمالية إلى العلاقة الحميمة بين الشاعر وتركيب مجتمعه، ثم الشاعر وتركيب مجتمعه من جهة والعلاقات الاقتصادية وموقع الشاعر من جهة ثانية، ولهذا لا بد قبل دخولنا أجواء الشعر الجاهلي والمخضرم من أن نعرف أنه نتاج مجتمع قبلي في الدرجة الأولى"^(١).

إن التأكيد على دور النص لدى د. هاشم ياغي لم يكن إلا تأكيداً على مضمون النص، والبحث عن الرسالة التي يحملها المبدع من خلال نصه، ولم يكن تأكيداً على النص في علاقاته الشكلية وبنية الداخلية التي تجعل الدراسة نصية في المفهوم الشكلي للنص.

ومن أجل أن يضع د. هاشم ياغي دراسته في إطارها الاجتماعي، فقد بحث في بنية المجتمع الجاهلي وعلاقة الفرد بالجماعة وحاجة كل منهما للآخر وصولاً

(١) هاشم ياغي، معاينة ومعايير من جمال، ص ٥.

إلى اندغام الخاص بالعام فيقول: "فلم يكن في وسع الفرد وحده أن يحمي كلاً القبيلة في مجالها الحيوي كله، ولم يكن في شرائع القبيلة الاستهانة بجهود الفرد فيها، ولا في حماية شخصية وحياته إلا في حالات ضيقة كما كان يحدث في الصلابة، فاندغمت بذلك كل مصلحة الفرد بمصلحة القبيلة في هذا اللون من المجتمعات التي كانت تغذ السير كي تجد الفرصة التي تتيح لها أن تلج مرحلة الاستقرار الحضاري"^(١).

ومن هنا فقد بحث د.ياغي هذا الإبداع باعتباره صورة من صور "الالتزام" الذي يقوم به المبدع تجاه واقعة الذي يعيشه ضمن إطاراً لجماعة وبالتالي فإن الشاعر الجاهلي كان صاحب قضية لها خصوصيتها بالنسبة للمبدع (الفرد) وعموميتها بالنسبة للقبيلة (لكل) حيث لا يتعارض هذا مع ذلك، بل يكون كل منهما الآخر ففي تقييمه قصيدة الشنفرى يقول: "ومن هنا كان هذا النص الجميل -لامية الشنفرى- مليئاً بعناصر من قضية مركزية تذرع جميع هذه القصيدة الفذة هي قضية لفظ القبيلة للشنفرى وطرده من نطاق أفرادها"^(٢).

وفي تقييمه قصيدة طفيل الغنوي يقول: "فقد عانى طفيل الغنوي معاناة مليئة بالقسوة البعيدة الجذور في النفس، إذ كان يشعر في أعماقه بخطر مرده قلة العدد في قبيلة غني (...). بحيث زرع هذا الشعور جميع أجزاء القصيدة وجعلها تقوم بكل أجزائها على قضية مركزية تغيبه، وهي مدى ما يلاقيه الشاعر وقومه في مجتمع جاهلي متغاز متقاتل بسبب قلة عددهم إذا ما قيس بالقبائل الموفورة العدد"^(٣).

وقد ركز د.ياغي على عادة أصحاب المنهج الاجتماعي في دراسته هذه النصوص على صورة البطل الثوري (النموذج) الذي يحمل في رؤيته طبيعة الرؤية الجماعية والقيادة الواعية التي تعي حركة المجتمع الذي تعيشه أو تحلم به، يقول في تقييمه قصيدة، "عبد يغوث الحارثي": "ولكن ذلك كله آل إلى خسارة فادحة بعد

(١) المصدر نفسه، ص ٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠.

اضطراب وصراع بين الرغبة في الحياة والرغبة ألا يخل بنواميس الجماعة وقوانينها وأعرافها القبلية، فكانت هذه القصيدة الجميلة البسيطة الغنية بإيقاعها واليسيرة في عرض عناصرها ببصيرة مضيئة ومعاناة أثمرت فناً جماعياً جميلاً وإن انتهت بقتل هذا القائد الزعيم^(١).

وعندما يكون النص بنية فوقية للبنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية في نظر أصحاب المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) فقد كانت صورة القوس في نظر د. هاشم ياغي صورة لحياة المجتمع ومكوناته لدى أوس بن حجر، فيقول: "ويقف أوس بعد رسم صورة الرمح والدرع والسيف عند صورة من أروع صور القوس في الأدب العربي، فقد وقف عندها وقفة متأنية، وصوّر مدى المتاعب القاسية المضنية في الوصول إليها في إعدادها، وكأنما كان أوس يصف من خلال هذه القوس وسيلة مهمة في يد إنسان عصره يجابه بها اعتقد مشكلات الحياة"^(٢).

ولعلّ النماذج السابقة وغيرها من النماذج التي قدمها د. ياغي في رؤيته الشعر الجاهلي تجسد المنهجية الاجتماعية (الواقعية الاشتراكية) في رؤيتها الفن وضرورته في حياة الإنسان ودوره في تجسيد تلك الحياة ولعلّ ما ختم به د. ياغي هذه الدراسة يؤكد هذه المنهجية فيقول: "إن كلا من هذه النماذج الثمانية يحمل في طياته لونا من المعاناة القاسية المنبثقة من تركيب اجتماعي قبلي في مرحلة من مراحل تاريخنا العربي"^(٣).

ولعلّ رؤية الواقعية الاشتراكية لدور الفن تجسدت في تقييم د. هاشم ياغي قصيدة كعب بن زهير باعتبار الفن تجسيد عقدي لدى المبدع الملتزم في رؤية فكرية معينة وبالتالي فإن كعب بن زهير كان صادقاً في بوحه عن عدم التزامه الحقيقي بالإسلام، بسبب ما قدمه من صورة للرسول تخالف ما جاء في القرآن فيقول: "فكعب المقبور لا نطالبه كما طالبه بعض من كتبوا حول هذه القصيدة، بأن يصور النبي

(١) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(عليه الصلاة والسلام)، كما صورة القرآن الكريم، وإنما ينبغي أن نرى القهر في صورته، ولهذا كانت سعاد رمزاً للحياة التي أخبرنا كعب، ومنته ما منته ثم فجعته، وتغيرت وأخلفت كل ما ذهب إليه ظفونه (...) وكعب تصور الرسول تصور شاعر لم يسلم ولهذا مدح قريشاً مدحاً قبلياً^(١).

وبعد، فقد قدم د. هاشم ياغي كما عرض الدارس ممارساته النقدية من خلال رؤية المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) للفن ودوره في حياة الإنسان والمبدع ومدى التزامه قضايا تركيبته الاجتماعية التي يصدر عنها، وبالتالي صورة الفن التي تصبح بنية فوقية لبنية تحتية.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٥.

عبد الرحمن ياغي

من النقاد الذين لهم بصمة خاصة في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين د. عبد الرحمن ياغي، هذا الناقد الذي عمل على توظيف المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في دراساته النقدية التي قدمها في الشعر والنثر - بل وعمل على وضع كتب^(*) في التطوير للمنهج النقدي الذي يلتزمه وهو المنهج الاجتماعي.

لقد انطلق د. عبد الرحمن ياغي في قراءاته النقدية من رؤيته للإبداع التي تعتمد البحث عن العلاقة بين الإبداع والتركيب الاجتماعي الذي أوجد هذا الإبداع من خلال تأثره الرؤية الماركسية في ذلك يقول: "ولعلّ مدخلنا إلى ذلك أن يكون طبيعة العلاقة بين أدق الخصوصيات وأوسع الشموليات بين البعد الذاتي والبعد الإنساني الواسع العريض، بين دائرة الأنا في أخص زواياها ودائرة الكل في أبعد آفاقه الإنسانية، بين الإنسان الفرد الخاص والإنسان الكلي الشامل"^(١).

لعلّ هذه الرؤية لطبيعة الإبداع وكيفية تشكله تذكرنا بكل مفردات المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) التي تبحث عن العلاقة الجدلية التي يقيمها الإبداع مع التركيب الاجتماعي، بل إن الناقد يتبنى رأي آرنست فيشر في رؤيته الفن كونه ضرورة من ضرورات الإنسان فيقول: "من أجل ذلك أحسّ الكاتب الناقد آرنست فيشر النمساوي بعد الحرب العالمية الثانية بأن الفن ضرورة من ضرورات الإنسان، كان ضرورة في الماضي وهو ضرورة في الحاضر، وسيظل ضرورة في المستقبل (...). ذلك المفهوم الاجتماعي الذي يفهمه (فيشر) للعملية الفنية، وتلك الأبعاد التي

(*) انظر كتابيه: أبعاد العملية الأدبية و في النقد النظري نحو حركة نقد أدبي راسخة، إذ يشمل الكتاب الثاني الكتاب الأول بالإضافة إلى زيادات أخرى.

(١) عبد الرحمن ياغي، أبعاد العملية الأدبية، ص ٦، وانظر في النقد النظري نحو حركة نقد أدبي راسخة، ص ٥٦.

نفهمها نحن لإعادة صياغة الحياة على أسس معمارية فنية هي منطلقنا في إرساء معالم على طريق دراستنا للأدب الحديث^(١).

إن د. عبد الرحمن يكاد يكون متفردا في محاولته التطبيق المنهجي الصارم في دراساته النقدية التي تتبع من رؤية منهجية ملتزمة خصائص منهجية محددة، ولعل هذا دفعه في دراساته كلها إلى البحث عن الالتزام في الإبداع وكذلك الثورية ونموذجية البطل ومحاولة تجاوزه للواقع وتغييره له يقول: "ونتيجة لهذا كله كانت الواقعية الجديدة في الأدب والفن والحياة حركة من حركات الالتزام التي تفضح مواقف الالتزام وتشجعها"^(٢).

ويقول: "من أجل هذا لم يعد الأدب ثمرة للعلاقات الخارجية بين المبدع وواقعة الاجتماعي، بل أصبح الناقد يبحث جادا عن العلاقة الحميمة العضوية الجدلية بين أصحاب هذين الموقفين، من هنا نظروا للأديب المبدع في هذا الصدد من حيث هو بطل أو هو توأم البطل، وانتقلت بذلك مكانة الأدب إلى الخطوط الأمامية ليمارس دوره في حركة التغيير والتطور والمضي في المجتمع إلى الأمام، لهذا كله أصبح مفهوم الأدب أو الفن ضرورة من ضرورات الإنسان الطامح إلى التقدم"^(٣).

لا يريد الدارس الحالي أن يتحدث في الجانب النظري في الواقعية الاشتراكية لدى د. عبد الرحمن ياغي، بل يرى أن يلتمس ملامح هذا المنهج في دراسة د. ياغي النصوص وممارساته التي قدمها.

ففي عام ١٩٦٩ أصدر د. ياغي دراسته عن المقامات تحت عنوان "رأي في المقامات"^(٤) حاول من خلال هذه الدراسة أن يصل إلى أن الشكل الإبداعي (المقامات) جاء تلبية لحاجة التركيب الاجتماعي الجديد الذي ظهر في المجتمع في تلك الفترة، فبعد عرضه إلى هذا المصطلح (المقامات) ومحاولة البحث

(١) المصدرين السابقين بالترتيب ص ١٨-١٩، ص ٦٨-٧٠.

(٢) عبد الرحمن ياغي، في النقد النظري نحو حركة نقد أدبي راسخة، ص ٣٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٢-٣٣.

(٤) اعتمد الباحث الطبعة الثانية، ١٩٨٥.

عن أصولها ، نظر إلى قضية الشكل والمضمون فيها، وهذا بالطبع هو الشغل الشاغل للناقد الاجتماعي، فرأى أن المضمون هو الذي أوجد الشكل -المقامات- مخالفا في ذلك الآراء التي ترى أن هناك أثرا للطريقة الفارسية في العربية فيقول: "ولسنا ننكر الأثر الفارسي (...) لكننا لا نحب المغالاة في ذلك، فالمضمون في القرن الأول كان ضامرا، فمن الطبيعي أن يكون الشكل ضامرا عليه كذلك، أما الحياة الجديدة في القرن الثاني فقد اتسعت أي اتسع المضمون، وتشقق وتشعب إلى مضامين كثيرة ... مع المحافظة على البنية اللفظية للقداصة التي تحيط بهذه البنية لدى الناس ... تلك التي انحدرت إليهم من العصر الأول - فاضطر الشكل إزاء ذلك القيد اللفظي إلى أن يطول ويتسع ليستطيع حمل المضامين الكثيرة المتجددة وليتمكن من توضيحها-، فالأمر لا يعدو أن يكون صورة عن التطور الاجتماعي الذي يشتمل على حركة المجتمع أكثر مما يكون ثمرة اختلاف الأجناس"^(١).

وليس هذا فقط، بل إن د. عبد الرحمن ياغي يرى أن المبدع (بديع الزمان)، كان صورة عن التحول الطبقي والاقتصادي في المجتمع الذي ظهر فيه، يقول: "ولسنا نقصد من وراء هذه المشاركة التي شارك فيها البديع معظم الكتاب أن نقل من قدر صاحبنا وإنما نريد أن نطمئن إلى أن البديع هو نتاج عصره وثمره من ثمار زمنه، وهذا لا يحط من شأنه فلدیه مزايا كثيرة خاصة به انفرد بها عن سواه، فهذا التفنت الذي تفتنت له الوحدة الكبرى، وهذه الحواضر المتعددة. وهذا الانقسام المجزأ، وظهور هذه الطبقة الوسطى في المجتمع وظهور المنافسة القوية بين الأفراد وبين الأجزاء أو الحواضر ثانيا، هذه الظروف السياسية، وهذا الإطار الاقتصادي خلق طبقة وسطى لها مطامحها وآمالها التي لم تكن لتقف عند حد (...) ولقد طمح البديع في المغامرة المادية والأدبية، ومضى في مغامراته حتى بلغ ثروة ضخمة وأراد أن يتميز في أدبه"^(٢).

(١) عبد الرحمن ياغي، رأي في المقامات، ص ٢٥-٢٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٧.

إن الناقد الاجتماعي يرى النص وثيقة تعكس صورة التركيب الاجتماعي وحركة الواقع التاريخية بكل تشكيلاته الداخلية وممارساته الفكرية والمادية، وهذا ما يفعله د.ياغي في تقييمه "مقامات" بدیع الزمان الهمداني فيقول: "إنما نحن نستعرض وثيقة لها دلالاتها على ذوق القوم، وقد تعقدت الحياة ... وتشابكت الحضارة، وظهرت الروح الرومانية التي تستتبع بروز الطبقة الوسطى وهمومها... وإلى جانب هذه الصور الاجتماعية لحياة القوم في زمن الهمداني (...) وحيث تكثُر الأزمات النفسية التي تستبد بحياة الأفراد. في هذا التركيب الاجتماعي وحيث العقد العاطفية التي تشتمل على نفوس الناس في ذلك العصر، إلى جانب هذا كله نراه يرسم لنا صورة اجتماعية أوحى بها إليه زمنه ومحيطه"^(١).

إن جوهر الرؤية التي انطلق منها د.ياغي في قراءته ظاهرة المقامات كما يلاحظ فيما سبق هو جوهر الواقعية الاشتراكية التي ترى العملية الأدبية حبل في مضمونها وشكلها في حركة الواقع والتاريخ في لحظة الإبداع وزاوية الرؤية التي ينطلق منها الفنان في إبداعه.

في عام ١٩٦٩ أصدر د.عبد الرحمن ياغي دراسة أخرى بعنوان "الأدب الفلسطيني الحديث" فجاءت هذه الدراسة تأكيداً على المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) لدى د.ياغي، فحاول تسجيل حياة الأدب الفلسطيني الحديث من خلال حركة التاريخ والمجتمع والمؤثرات التي دخلت المجتمع وبيان دور المبدع في حمل واقع الأمة والتزامه هذا الواقع يقول في مقدمة الدراسة: "وحيث نعرض لحماية الأدب، إنما نعرض لهذا التفاعل الذي ينتج عن حركة المجتمع بجميع فئاته، ومنذ مطلع النهضة والواقع المنظور النامي هو المصدر الذي يمد الأديب بمادته الأدبية، والأديب يشعر بقداسة مسؤوليته القومية والاجتماعية والإنسانية، وثقافة المجتمع تتخذ طابعاً متكاملاً متطوراً نامياً والناس في العالم العربي يحسون بقيمة الثقافة عاملاً موجهاً فعالاً في حياة الأمة، والأديب يعني بواقع الأمة الأكبر، هذا الواقع الذي يستمد

(١) المصدر نفسه، ص ٥٥.

وجوده من التطور العام للمجتمع في سياسته واقتصاده وفكره وفنه، والآفاق الأدبية تصل وصلاً واعياً بين التجربة الخاصة أو الواقع الأصغر للأديب وبين التجربة العامة أو الواقع الأكبر لمجتمعه"^(١).

لعل هذا المدخل -الواقعي الاشتراكي - إلى مفهوم الأدب والأديب وعلاقتهما بالمجتمع جعل د.ياغي يقيم الشعر في فلسطين قبل النكبة بقوله: "هذا هو دور الشعر حين تمتاز به التجربة النضالية ... فيتفاعل ويقوم بالدور الدافع للحركة الثورية فهو يمثل التيار الإيجابي في البرجوازية الشريفة ... وهو تعبير عن طموح الطبقة المتوسطة التي خلفتها ظروف ما بين الحربين من حيث حبها للاستقلال والتخلص من ضغط الاستعماريين الأوروبي والصهيوني"^(٢).

وفي تفسيره حياة الكتابة النثرية يقول: "وهي الفترة التي تبلورت فيها مقومات الطبقة الوسطى التي أخذت تتلمس ذاتها وتحس بكيانها وتبين علاقاتها، وتخطو خطوات جادة في سبيل تحسين أوضاعها، وظهرت الصحف كظاهرة طبيعية لظهور هذه الطبقة، وظهرت في هذه المرحلة أشكال أدبية تلائمها وتحقق أغراضها تنحصر في: المقالة الأدبية، واليوميات، والخطابة، وقد اتسعت هذه الأشكال الأدبية فشملت جميع أنواع المضامين التي خلقتها ظروف الحياة الجديدة في هذه المرحلة، اتسعت لمضمون الكد والكدح، والعمل، ومشكلة العامل، ودور الشعب والحكومات في علاقات الأمم والطبقات والبناء الاجتماعي"^(٣).

أما الباب الثاني من الدراسة والخاص بأدب الأرض المحتلة، فإن د.ياغي يدخل هذا الباب كون أدب الأرض المحتلة علامة بارزة من علامات حركة الواقع والمجتمع الجديد وصورة من صور "الالتزام" التي حملها المبدعون الفلسطينيون تجاه القضية الفلسطينية ومكوناتها، فشعرهم هو السهم الفلسطيني ومعاناة الإنسان المتحرر في كل مكان يقول: "صانعو هذه الأغنيات أجدر الناس ألا تغيب ذكراهم عن قلوبنا،

(١) عبد الرحمن ياغي، الأدب الفلسطيني الحديث، ص ٣-٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٣.

وخواطرنا، فقد جعلو قضيتنا قضية الإنسان العربي في كل بقاع الأرض وقضيته قضية الإنسان المتحرر، في كل مكان وقضية الحرية وقضية السلام الذي ينبغي أن تدعمه قوى الخير ليجتث قوى الطغيان المعوقة للحياة الغنية القادرة على العمل والكشف والإبداع"^(١).

وكعادة أصحاب المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في بحثهم عن دور المبدع في حركة الواقع ومحاولة صياغته من جديد ومن خلال التوافق بين الشكل والمضمون في العملية الإبداعية إذ يكون الشكل الفني صورة مجسدة للمضمون المادي، فإن د.ياغي يقيم موقف هؤلاء المبدعين بنبرته الثورية، يقول: "إن كل كلمة صنعوها تمثل موقفاً وقفوه - فالكلمات لديهم مواقف، والمواقف أغنيات مضوئة، ومن هنا كان الالتحام لديهم بين الشكل والمضمون في شعرهم، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، وقد نشأ معظم هؤلاء الفتية في ظل الاحتلال البغيض"^(٢).

في عام ١٩٧٢ اصدر د.ياغي دراسته "في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ" فحاول في هذه الدراسة تفسير النماذج الروائية في هذه الفترة من خلال ربطها بحركة المجتمع وتركيبته الجديدة التي عملت على وجود مثل هذه الأشكال الأدبية والأعمال الروائية عارضا النموذج الأوروبي في نشوء الرواية ليصل إلى أن ما حدث في أوروبا من تحول اجتماعي وطبقي أدى إلى وجود الأشكال الإبداعية المختلفة انتقل إلى الواقع العربي، إذ عاش هذا الواقع تجربة الواقع الأوروبي فشأت الرواية كنتيجة حتمية لبنية الواقع الجديد يقول: "وما أصاب المجتمع الأوروبي بصورة قوية عنيفة، وما حدث له من تحولات وما قلب بناءه رأساً على عقب وما أعان على ظهور الطبقة الوسطى وامتلاكها زمام الأمور كل أولئك ألم بالمجتمع العربي بصورة أو بأخرى- وظهرت في مجتمعنا طبقة وسطى وتخلى عما كان يشبه الاقطاع في نظمه، وكانت تطلعاته تمتد إلى الآفاق البعيدة وإلى

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٠-١٢١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٧.

التجارب الجديدة لاستيرادها أو الانتفاع بها، أو من أجل اللقاء معها، فحين قامت بعض المغامرات في المنطقة العربية، وتطلعت إلى تأسيس دولة حديثة في هيكلها ونظمها ودستورها وقوانينها وإدارتها والأخذ بالتطورات الاقتصادية والمادية الجديدة، والاهتمام بأدوات الإنتاج الحديثة والوسائل التنظيمية، والعلاقات المهنية والفنية، والعناية بالنظريات السياسية والاجتماعية والحضارية حين حدث ذلك اتجهت السلطات المغامرة الجديدة إلى منافذ تطل على الغرب، واقتبست من تجاربه، وأقامت مدارسها على غرار مدارسها، واتخذت مناهجها ومدرسيها من مناهجه ومدرسيه، واستوردت من المطابع وأنشأت الصحافة كما أنشأ وأصدرت المجلات التي تحمل وجهة نظر الأحزاب السياسية، حيث تعمل على خلق الرأي العام السياسي والاجتماعي والثقافي والفكري والأدبي وعمدت إلى تبادل الخبرات وإلى توجيه البعثات وإلى الترجمة^(١).

وبعد أن يضع د.ياغي المجتمع العربي فسي هذا الإطار الطبقي المتحول، إذ أخذ شكلا جديدا وعلاقات جديدة، تعكس الأنظمة الاجتماعية والسياسية والثقافية الجديدة، فإنه ينطلق من هذا المنظور في تقييمه الجهود الروائية في هذه الفترة إذ يقسم هذه الجهود أقساما ثلاثة اعتمد فيها الجانب الاجتماعي، ومدى حمل هذه الإبداعات من أهداف ورسالة، فيقول في تقييمه أعمال سليم البستاني الذي يمثل مرحلة نشوء الرواية في معمارها الجديد: "غير انه رغم هذه الكثرة وهذه المتابعة، وكل هذا التمرس، حين نقيسه بالمقاييس الحديثة للمعمار الفني الروائي لا نجد في إنتاجه الترابط أو حتى مزايا الوصف الحي للتركيب الاجتماعي القائم آنذاك، وإذا تلمسنا شيئا من التحليل أو التغلغل المتضح في الأوساط الاجتماعية، أو المضي إلى أعماق الظواهر الأخلاقية أو التاريخية أو الفلسفية، إذا تلمسنا شيئا من ذلك لا نجده إلا على صورة سطحية طافية ونحن بهذه المقاييس الحديثة للمعمار الفني الروائي، حين نتلمس له أهدافا أو أغراضا اجتماعية نحاول بها أن ندرج أدبه وروايته في

(١) عبد الرحمن ياغي، في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، ص ١٥-١٦.

عداد الأدب الهادف، لا نجد له من هذه المبررات شيئاً، فلا يمكننا أن نسلكه في هذا الفريق من الأدباء الموجهين الهادفين، من هنا تواجهنا في هذا الإنتاج صورة من صور التفكك والتقطيع والتجزء، تصيب الفصول بضعف فني يفتت أوصالها، ويفتك بالوحدة ويحاول بها أن يمسك أحداث مغامراتها (...) وليست هذه الروايات بقادرة على أن تجعل من كاتبها صاحب اتجاه أو منهج اجتماعي يفسر الحياة تفسيراً عميقاً يعين على أن يبني حوله معماره الفني الدقيق"^(١).

وحين يحاول د.ياغي تلمس الجوانب الفنية لهذه الجهود الروائية الأولى فإنه ينطلق من رؤية المدرسة الاشتراكية في تفسيرها دور الأدب في المجتمع ودور المجتمع في خلق الأدب يقول: "ونحن نستطيع أن نتلمس سمات عامة مشتركة تتسحب على فترة ليست وجيزة في حياة الجهود الروائية القصصية تتلون بها هذه الجهود وتتفاوت في درجة اللون ليس غير، هذه الفترة في الجهود يمتد من النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى تبلغ بداية الحرب العظمى الأولى، حين كانت العوامل المحركة والعوامل المؤثرة في بنية المجتمع وتركيبه وعلاقته غير قادرة بعد على زلزلة البناء وإقامة بناء آخر يتسم بسمات أخرى جديدة كل الجدة"^(١).

أما "الرواية العربية فيما بين الحربين العالميتين" وهي المرحلة الثانية في مسيرة الرواية العربية الحديثة كما يرى د.ياغي، فإنها جاءت أكثر نضجاً في جوانبها الفنية والمضمونية، لأنها ركزت على أهمية الفرد وشخصيته وتجاربه ودوره التثويري في المجتمع، ولعل هذا ما يؤكد أصحاب المنهج الاجتماعي دائماً في تفسيرهم مراحل التحول في حياة الإنسان في جوانبها المختلفة، يقول د.ياغي في تقييمه هذه الروايات: "لم نعد نرى في هذه الروايات الكثير من فضائع الإقطاع ومظالمه، ولم نعد نرى في هذه الروايات صور الطبقة المريضة المتسلطة الظالمة المستبدة، ولم نعد نرى السحق الذي كان يصيب فردية الإنسان ويطمسها، إلا إذا كان مستنداً على إقطاعي أو من يقوم لحماية حياته وفكره وماله، بل صرنا نلمس في

(١) المصدر نفسه، ص ٣٠-٣١.

هؤلاء الشخوص أهمية الفرد وشخصية الفرد وتجارب الفرد، وقدرته في التخلص من الكوارث والمصائب التي تعترض سبيل مغامراته في طريق التحرر والانطلاق وحب المغامرة والبحث عن المجهول وأصبح للمرأة دور كبير في هذه الروايات، لا يقل في أحيان كثيرة عن دور الرجل، كما أصبح للثقافة والتعليم أهميتها في شخوص هذه الروايات النسوية والرجالية، وفي هذه الروايات لم نجد نعتاً تعلقاً بأهل الطبقات الأرستقراطية أو محاولة لتقليدهم في عاداتهم وفي أذواقهم، وفي قيمهم ومثلهم العليا، بل كادت تختفي في روايات هذه المرحلة تلك الطبقة من الإقطاعيين وأصحاب رؤوس الأموال الكبيرة^(٢).

وعندما يصل د.ياغي إلى المرحلة الثالثة في حياة الرواية العربية، التي يسميها مرحلة "تأصيل الفن الروائي أو مرحلة نجيب محفوظ" فإنه يقيمها من خلال قدرة نجيب محفوظ على إعادة صياغة الحياة وتطورها، وشمولية رؤية نجيب محفوظ لكل مراحل حركة المجتمع المصري، يقول: "وقمة هذه المرحلة نجيب محفوظ وجهوده المتواصلة، خريج كلية الآداب قسم الفلسفة، وقد أعد نفسه لهذه المرحلة، منذ منطلقها حتى اليوم، واتخذ الأسباب المؤاتية ليعيد صياغة الحياة في أدوارها، وتطورها وتغييراتها من موقع معاصر يمكنه من وضوح الرؤية، ولم يترك نجيب محفوظ حركة من حركات هذا المجتمع إلا رصدها وأدرك أبعادها، ودعى محرركاتها ومضى معها حتى بلغت محطات السير التي استقرت عندها. ومن هنا كانت دراسة نجيب محفوظ شاملة لكل هذه المراحل، ومن هنا فإنه يمكن القول أن يكون خير ممثل عن هذه المرحلة، إذا شئنا أن نتوافر على دراسة واحد من أبناء هذه المرحلة (...) بل استطاع نجيب محفوظ وفريقه أن يقدموا صورة صادقة لحركة المجتمع المصري في العقود المتأخرة في القرن العشرين في زخمها وتحولاتها ومحاولاتها المتحركة نحو اهتمامات الإنسان المتحضر أين هذه الإنجازات العالمية

(١) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٣.

في الحضارة والعلم والفنون والثقافة المعاصرة، ولم تكن هذه الصورة فوتوغرافية تاريخية مصمتة، ولكنها كانت منطلق دأع ومن موقع متقدم ومن زاوية رؤية واضحة ومن انتماء إنساني عميق^(١).

وفي الجانب التطبيقي من هذه الدراسة فإن د.ياغي يأخذ بتلابيب المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) فيما قدمه من رؤية نظرية في الرواية العربية الحديثة ففي قراءته رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل ورواية "اللس والكلاب" لنجيب محفوظ، فإنه ينطلق من وجهة نظر المنهج الاجتماعي في رؤيته الإبداع، فيرى في رواية "زينب" غير ما يراه الدارسون في هذه الرواية وفي شخصياتها فيقول: "من أجل هذا لست أوافق الدارسين على أن الدكتور هيكل قد وفق في رسم صورة لبطله "حامد" إنما هي صورة من خواطر متناثرة مبعثرة مفككة لا ترابط فيها، محاولات متنافرة من الأحلام والأوهام والحنين المفرط: تحتاج إلى مرحلة جديدة، وفهم جديد لتكوين مجتمع الطبقة الوسطى، ومن هنا لم نستطع أن نظفر بهذا التصوير الناجح إلا في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية أو قبلها بقليل"^(٢).

لعله من الواضح أن موقف الناقد جاء من مفارقة الشخصية واقعها الاجتماعي وعدم مقدرتها على تمثله وحمله في ثناياها، وبالتالي فهي غريبة عن هذا الواقع مما يؤدي إلى الفصل بين الفن والحياة وهذا ما يرفضه المنهج الاجتماعي، وبناء على هذا فإن شخصية "إبراهيم" كانت في نظر د.ياغي هي الشخصية السليمة ابنة التركيب الاجتماعي في ذلك الوقت، يقول: "أما الشخصية التي لم تفسد أبعادها، وبقيت طوال الوقت سليمة الملامح، لا تتناقض مع ظروفها وواقعها، بل ظلت ابنة ذلك التركيب الاجتماعي، تتصرف وفقا لموازينه وقيمه، وتتناقض حسب نوااميسه ومنطقه الطبقي (...) هذه الشخصية كانت يمكن أن تكون خير محور للأحداث في هذه الرواية وهي شخصية "إبراهيم" رئيس العمل في القرية"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٨٨-٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٢٢.

أما في تقييمه رواية "اللس والكلاب" لنجيب محفوظ، فلا ينسب عن هذا المنهج فيقول: "ومن هنا فإن نجيب محفوظ، بأبعاده الفنية الجديدة، صاحب موقف من التركيب الاجتماعي الحديث، وله دوره في إقامة هذا التركيب، وتلوينه وتطويره، بل وتغييره، بهذه الوسائل الفنية، ذات الأعماق البعيدة ومن هنا كان فنه جماعياً، وثمره لحركة المجتمع ونتيجة لسلوك الأنماط الإنسانية في هذه الحركة الاجتماعية"^(١).

في عام ١٩٧٥ أصدر د. عبد الرحمن ياغي دراسة أخرى بعنوان "مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث"^(٢) حاول في هذه الدراسة أن يقدم هذا الأدب باعتباره صورة للتحويلات التي مسّت التركيب الاجتماعي للمجتمع العربي الحديث فدخل هذا الأدب من رؤية الواقعية الاشتراكية للإبداع والتي تعتمد "الالتزام" كجوهر قيم للفن، فبعد أن يبسط د. ياغي الجانب التاريخي لهذا الأدب من قبل الغير يحدد طبيعة دراسته هو لهذا الأدب وفق رؤية الواقعية الاشتراكية التي ترى أن الفن وهو تجسيد لحركة الواقع وإعادة صياغة للحياة أو لجانب من جوانبها فيقول: "قبل أن نمضي في اختيار منهج لدراسة الأدب الحديث نحاول أن نوضح ما نفهمه نحن من حقيقة العملية الفنية وأبعادها، أكانت فن كلام القول... أم كانت فن صوت ونغم، أم كانت فن رسم ولون، أم كانت فن حركة ورقص، أم كانت فن نحت ومعمار، لا تعدو أن تكون أشبه بإقامة معمار فني كالمعمار الفني الذي يقيمه المهندس المعماري، بل لا تعدو أن تكون إعادة صياغة للحياة. أو لجانب من الحياة بصورة فنية وهي كحقيقة الإنسان، أو كحقيقة الحياة، منذ أرسطو أو قبله لم تختلف في الجوهر عن ذلك"^(٣).

وتحقيقاً للمنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) الذي يأخذ به د. ياغي في دراسة هذا الأدب فقد درس التركيب الاجتماعي الجديد للمجتمع العربي الحديث،

(١) المصدر نفسه، ص ٢٦٣.

(٢) اعتمد الدارس الطبعة الثانية، ١٩٨١.

(٣) عبد الرحمن ياغي، مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث، ص ٢٥.

تحت عنوان "تركيبان اجتماعيان" إذ فسر من خلالهما طبيعة الإبداع الجديد، إذ إن هذين التركيبين قد أوجدا ما يخصهما من إبداع، كما حدث في "أوروبا بعد الانفجار الصناعي والحملة الفرنسية التي تلت، وما تلا ذلك كله من نزوع لتأليف دول حديثة في منطقة الشرق الغربي، وكل ذلك يشكل محاور تحول في التركيب الاجتماعي الغربي، ونتيجة لهذا التحول فقد أصاب المجتمع العربي تحولات مشابهة، واهتز البناء الذي يشبه البناء الإقطاعي في أوروبا، وذلك نتيجة لهذه الشظايا التي زلزلت سلطة الممالك شبه الإقطاعية وجعلت ظروف الطبقة الوسطى تتجلى، وانفتحت الآفاق على نشوء الطبقة الوسطى لمثلها في أوروبا، وأخذت المدارس الحديثة تنشأ وتخرج أعدادا كبيرة من المثقفين الجدد من أبناء هذه الطبقة، وتطلعت هذه الطبقة إلى ما تطلعت له شبهتها في أوروبا، وحاولت أن تتلمس لنفسها مواد الزاد الفكري، والثقافي والأدبي، وتيسرت لها المطبعة في خدمتها، وانشئت الصحف والمجلات وقامت الترجمة ونشطت وأصبحت هذه الطبقة ذات كيان ذاتي معترف به"^(١).

ومن هنا فإن د.ياغي عندما يقدم قراءته لمجموعة من النصوص في هذه الدراسة فإنه يقيم هذه النصوص من خلال مدى "التزام" أصحابها حركة الواقع والتحويلات ومدى اندغامهم مع العام المتمثل في قضايا الأمة، ومدى وجودهم في ثورة الحدث والتجربة الجماعية، ومن هنا فإن "حافظ إبراهيم" غير موفق في قصيدته "رعاية الأطفال" لأنه لم يستطع أن يتمثل المشكلة وأن يحول الخاص إلى عام ولم يكن صاحب موقف ورؤية تجعله ملتزما بقضايا الأمة يقول: "ما موقفنا من هذا الذي لم نستطع أن ننفذ قيد شعرة إلى ما وراء سطح المشكلة، ولم يقدر أن يتجاوز الظاهرة إلى بواعثها، بل لم يستطع أن يحول الحادثة الخاصة الفردية إلى قضية يشد إليها الجماعة، وحين صرح وتشنج وحاول الإيهام بأنها ليست حادثة فردية، كان صراخه المفتعل وتشنجاته المتكلفة صارفة النفس السليمة عن مثل هذه المواقف!

(١) المصدر نفسه، ص ٣٥، وانظر الجهود الروائية مصدر سابق، ص ١٠.

إنه لم يستطع طرح قضيته من منطلق عميق ولم يمس إلى جذور مثل هذه الظواهر، ولم يكن صاحب موقف ولم يكن صاحب رؤية تشد إليه الناس، إنما هو عرض سطحي لحادثة. اعتمد الوعظ والنصح والمديح والثناء أدوات له في بنائه الفني فجاء البناء واهناً ضعيفاً لا يؤدي وظيفة ولا يقنع بغاية^(١).

وتجد الشيء ذاته في قراءته قصيدة شوقي "يا نائح الطلح" وقصيدة عمر أبي ريشة "هذه أمتي" فيقول في قصيدة شوقي "إن شوقي في حقيقة الأمر لم يتجاوز ابن زيدون وعصر ابن زيدون، ومكتسبات ذلك العصر، ولم ينتفع بمكتسبات عصره هو ... ولم يستفد من مفاهيم عصره، هو، وقيم عصره هو، وثقافة عصره هو، لقد مضى بعيداً، إلى تلك القرون ومفاهيمها وموازينها، وخلف وراءه القرن العشرين وثقافته ومكتسباته"^(٢).

ويقول في قصيدة عمر أبي ريشة وهكذا فقد جاءت القصيدة صورة عنقودية لمجموعة من الصور التقليدية في الفخر، وتسجيل الأمجاد لم تبلغ حد المعمار الفني المتكامل تكاملاً عضوياً بحيث تكشف عن مواقف وتشير إلى مواقع من زاوية رؤية معاصرة! ومع أنه وضع نصب عينيه صور المتنبّي وصور شوقي واضرابهما في هذا المجال نجده قصر عنهما حتى في مقاييس البيان التقليدية^(٣).

لكن د.ياغي عندما يقرأ قصيدة درويش "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" فإنه يرى في هذه القصيدة وشاعرها نموذجاً للشعر الملتزم الذي يحمل في ثناياه حركة الواقع وصورة الأمة وقضاياها، يقول: "لنا وقفة نلقي نظرة شاملة على هذا اللون من الشعر تكشف عن بعض الحقائق بشأنه وشأن صاحبه:

- أولى هذه الحقائق، أن هذا الشعر وهذا الديوان الذي يشمل عليه لا يمكن أن يصدر إلا عن ثوري ... ثوري ملتزم.

(١) المصدر نفسه، ص ٧٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٠.

- وثانية هذه الحقائق، أن هذا الشعر لا يمكن أن يصدر إلا عن إنسان هذا الحاضر.

- وثالثة هذه الحقائق، أن هذا الديوان لا يمكن أن يصدر إلا عن شاعر مناضل يواجه التحدي مواجهة مباشرة كل يوم.

- ورابعة هذه الحقائق، أن هذا الشعر لا يمكن أن يصدر إلا عن إنسان يؤمن بالمواقف الجماعية لا يعتمد إلى الحلول الفردية...^(١).

إن هذا المدخل في قراءة الإبداع لا يصدر إلا عن ناقد اجتماعي (واقعي اشتراكي) يرى في المبدع منتجا للواقع ومتجاوزا له، والنص مجسدا لحركة هذا الواقع محملا بمشكلاته وتناقضاته أو انسجامه، والمتلقي متفاعلا مع النص (الواقع) من أجل تحقيق العام من خلال الخاص.

وما يقال عن الشعر يقال عن المسرح لدى د.ياغي من حيث وجوب التوافق والتلاؤم بين الإبداع وطبيعة المجتمع وتركيبه، فمسرحية توفيق الحكيم (بجماليون) غير موفقه في نظر د.ياغي لأنها تفارق الواقع وتجعل الإنسان بعيدا عن الاندماج مع هذا الواقع يقول: "ولئن كنا نجد أن الفن على حد تعبير أرنست فيشر في كتابه (الفن ضرورة للإنسان، هو طريق الإنسان الفرد للاندماج في الإنسان الشامل فإن الحكيم يبتعد عن هذا المدلول، ويريد من فنانة أن يقاوم هذا الاندماج بل ويريد أن يبقى على جزئيته وتفردته وتميزه وعدم قابليته للاندماج"^(٢).

وفي تقييمه مسرحية "مجنون ليلي" لشوقي، فإنه ينطلق من تقصير المبدع في الوصول إلى دمج الخاص بالعام أيضا، وعدم قدرته على رفع الموضوع إلى مستوى القضية يقول: "إن الموضوع لم يرتفع إلى مستوى القضية، بحيث نندفع بفعل الظروف المتاحة إلى الموقف، ونرتفع إلى الموقع، وننتهي إلى الاتجاه الذي يجرفنا مع الشخص ونلتزم بالفكر والأحاسيس التي ينطلق منها تصرف الشخص، ليس

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٧-١٢٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٩، وانظر عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية، ص ١٩٥-٢١٨.

هناك موقف يبعث فينا حرارة المشاركة، وليس هناك موقف يدفع بنا للوقوف بجانبه، وليس هناك منطلق ينطلق من التزام بمنطق اجتماعي أو فكر أو إحساس يعيشه يشدنا إلى السير معه^(١).

في عام ١٩٧٩ أصدر د. ياغي دراسته (أبعاد العملية الأدبية) إذ حاول في هذه الدراسة أن يحدد رؤيته النقدية من خلال محاولة صياغة "أبعاد العملية الأدبية" كما يسميها، ووضع الأطر والحدود التي تحدد طبيعة هذه العملية المتعلقة بضرورة الفن ووعي المنتج ودوره، ودوائر العملية الأدبية: الذاتي والاجتماعي، والإنساني الحضاري ويؤكد منهجه الاجتماعي في تعامله مع هذه العملية، إذ هو في واقع الأمر يحاول أن يؤسس لهذا المنهج في النقد الأدبي في الأردن في هذه الفترة وليس هذا فقط، بل إنه يقرأ النصوص الإبداعية من خلال هذا المنهج كما اتضح فيما قدم الدارس الحالي وما سيقدم فيما بقي من قراءات للدكتور ياغي، ففي قراءته قصيدة بلند الحيدري ضمن هذه الدراسة فإنه يجسد جوهر المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في رؤيته أن الفن هو موقف ووعي من المبدع للواقع وحركته وتحولاته يقول: "وهكذا حيث يتلاحم الموقف والموقع الاجتماعي والوعي، والانتماء والفكر الفلسفي المتيقظ تنبجس زاوية الرؤية وتضوئ! هذه الزاوية التي توضح أن الفن عملية من عمليات التغيير لأنه مسلح بنظرية ومنهج اجتماعي ثوري"^(٢). بهذا المفهوم الذي يعتمد البحث عن التغيير والتركيز على دور الإبداع والمبدع في حركة الواقع، ومدى التزام الأديب واندغام الخاص بالعام، وتداخل خصوصيات الذات مع خصوصيات المجتمع والوطن، يقول في تقييمه قصيدة السياب "أنشودة المطر": "وأود أن أنبه إلى أن الصلة التلقائية بين الخاص والعام لا تقتصر على خصوصيات الذات أو الفرد أو أسرته، وإنما قد تمتد فتشمل خصوصيات الوطن أو الطبيعة التي ينشأ فيها الشاعر أو الفنان، أو الريف الذي احتضن طفولته، وحين تقوم الصلة بين

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٢-١٩٣، وانظر في الجهود المسرحية، ص ٢١٩-٢٣٠.

(٢) عبد الرحمن ياغي، إبعاد العملية الأدبية، ص ٢٦، وانظر عبد الرحمن ياغي، في النقد الأدبي نحو حركة نقد راسخة، ص ٧٨.

خصوصيات هذا الوطن، والقضية العامة، تتوهج ثمرة لهذه الصلة- قضية الوطن، وإذا التمازج بالطبيعة يمتد إلى أن يصبح موقفا إنسانيا حضاريا ثوريا بدلا من أن يكون غناء رومانسيا خاصا. ولعل أوضح الأمثلة على ذلك قصيدة السياب "انشودة المطر"^(١).

في عام ١٩٨٠ أصدر د.ياغي دراسته "في الجهود المسرحية: الاغريقية، الأوروبية، العربية (من النقاش إلى الحكيم)"، فجاءت هذه الدراسة محاولة لتفسير ظاهرة المسرح من وجهة نظر المنهج الاجتماعي، الذي يرى أن الإبداع تجسيد لحركة المجتمع وجدلية العلاقة بين التناقضات الموجودة داخل الكيان الاجتماعي، فعندما يقيم هذه الجهود يقول: "ولعل الجهود المسرحية أن تكون أشد الجهود اتصالا بحركة المجتمع في زخمها المتجمع، وفي مجالاتها الجماهيرية، وليس هناك من فن يجمع بين كل الفنون يأخذ من جوهرها وينظم ما يأخذ ويتسق ويجمع على أسس فنية وجمالية أكثر من الفن المسرحي"^(٢).

وفي تقييمه للكاتب المسرحي، فإنه يعتمد مدى إدراك هذا الكاتب أبعاد التركيب الاجتماعي لعصره، يقول: "أما الكاتب المسرحي الذي لا يدرك أبعاد التركيب الاجتماعي لعصره ولسانئ العصور التي ستتناول موضوعه المسرحي، داخل إطارها، فلا يمكن أن يكون عاملا مهما في ازدهار هذا الفن"^(٣).

وعندما يقرأ د.ياغي الجهود المسرحية عند اليونان فإنه ينطلق من الرؤية الاجتماعية في تفسير الظواهر، فقبل دخول هذه الأعمال فإنه يحدد منطلقاته في ذلك فيقول: "فسرعة التغيير في التركيبات الاجتماعية لا يفقد هذه الزوايا من الرؤية قدرتها على الاستقطاب، بل إن سرعة التغيير تكاد تغري بالاهتمام المستزايد بزوايا الرؤية هذه، تلك الزوايا التي تكشف عن عمق الكاتب وتلقي أضواء على وعيه

(١) المصدرين نفسيهما، ص ٢٨، ص ٨١.

(٢) عبد الرحمن ياغي، في الجيود المسرحية: الإغريقية، الأوروبية، العربية، ص ٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٦.

وتفصح انتماءه وفهمه لطبيعة المجتمعات وزوايا الرؤية هذه لا يحول دونها تغيير أو زمان أو مكان، أو محور اهتمام (...) في ضوء هذا كله نتقدم بين يدي المنجزات اليونانية في هذا المجال لنرى السر في تعلق المجتمعات كلها على مر العصور بما صدر عن اليونان من نتاج مسرحي، ولعلنا نلجأ إلى التعرف على تركيبهم الاجتماعية ومفاهيمهم وقيمهم، ومحاوّر اهتمامهم ومستوياتهم التي ينبغي أن يبلغوها في الدين وفي الأساطير وفي النظم والديساتير، وفي المواجهة وفي تناول شؤونهم التاريخية وشؤونهم اليومية وشؤونهم الاجتماعية وفلسفاتهم^(١).

وفي تفسيره المسرح الإنجليزي فإن يعتد الرؤية ذاتها فيقول: "فلقد أحس المسرح الإنجليزي بالتركيب الاجتماعي الحديث في عصر النهضة وبشباك هذا التركيب بل بتعقيده أحياناً، بل باختلاط أبعاده المأساوية والكوميديّة وعدم الفصل بينهما في كثير من الأحيان. وأحس كذلك بترابط الناس من طبقات مختلفة متنوعة في الرقعة الاجتماعية الواحدة"^(٢).

وعندما يصل قراءة الجهود المسرحية العربية فإنه يفسر هذه الجهود من خلال ربطهما بالتحوّلات التي دخلت المجتمع العربي، وحركة التركيب الاجتماعي الجديد، وصورة هذا المجتمع التي دفعت في النهاية إلى وجود هذه النماذج المسرحية التي ظهرت في العصر الحديث، فبعد أن يعرض الجانب التاريخي في ظاهرة المسرح العربي، وما قيل حول وجود هذه الظاهرة في أدبنا القديم، يقول: "كل ذلك كان ضوءاً يشع ويخفت ويلفت الأنظار إلى هذه الظاهرة الجديدة التي تأخذ البصر وتخلب اللب وتثير الاستغراب، حتّى إذا تهيأت الظروف في المجتمعات العربية، وقام الحكام المغامرون فيها، عملت الإرساليات على تبادل الوسائل التي تقيم تركيباً اجتماعياً جديداً، كما قامت المجتمعات في الغرب، أخذ الشرق العربي يستورد الوسائل الجديدة كمناهج المدارس الحديثة، والمطابع الحديثة، والصحف الحديثة

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣-٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ٦٤.

وترجمة الآثار التي يحتاج إليها عن الفكر الغربي والأدب الغربي، ومن بين هذه الوسائل الحديثة لفته المسرح على بعد ما بينه وبين هذه الوسيلة الجديدة^(١).

وبعد أن يضع د.ياغي هذه الظاهرة في إطارها الاجتماعي فإنه يقرأ مجموعة من النصوص المسرحية^(٢) في هذا الإطار مؤكدا دور هذا الإبداع في خدمة الواقع والحركة الجماهيرية الثورية التي تعمل على تجاوز الواقع وإقامة الكيان الاجتماعي الذي يلائم التطلعات يقول: "ومن ثم فإن المسرح من أهم الفنون التي ترتبط بالحركات الثورية وأكثر الفنون استجابة لدواعيها وتثبيتا لمقوماتها، ومن هنا نستطيع أن ندرك سر ازدهار المسرح الأوروبي نفسه في عصور بعينها هي بالذات عصر النهضة وعصر الانقلاب الصناعي وعصر التحولات الاشتراكية، كما أننا على نفس الأساس نستطيع أن ندرك سر العصر الذهبي للمسرح الإغريقي، لذلك أريد أن أؤكد أن ازدهار المسرح العربي اليوم كما أنه يدين للجهود الإبداعية الخاصة لفناني المسرح، فهو يدين أولا وقبل كل شيء آخر للنضال السياسي والاجتماعي والقومي للجماهير العربية ولؤسساتها الثورية (...). وأخيرا أصبح واضحا لدى الجماهير المثقفة أن المسرح كالفن حقيقة اجتماعية في ذاته والمجتمع في أشد حاجة إلى المسرح، ومن حق المجتمع على المسرح أن يكون واعيا لوظيفته الاجتماعية بحيث يعبر عن أفكار عصره وتجاربه ويسهم في تشكيلها كذلك. وينبغي على المسرح في مجتمع منهار مثلا يعكس هذا الانهيار، إذا كان صادقا مع نفسه، كما ينبغي عليه كذلك أن يصور العالم قابلا للتغيير وأن يساعد في تغييره وإلا فإنه يكفر بوظيفته الاجتماعية المقدسة"^(٣).

بهذه الرؤية الاجتماعية (الواقعية الاشتراكية) فسر د.ياغي وجود المسرح كظاهرة إنسانية تحمل الواقع والتركيب الاجتماعي اللذين بدورهما أيضا ينتجان هذه الظاهرة وغيرها من الظواهر.

(١) المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٢) انظر النماذج التي قدمها الدارس خلال عرضه دراسة د.ياغي (مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث).

(٣) عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية، ص ١٢١.

في عام ١٩٨٢ أصدر د.ياغي دراسته "شعر الأرض المحتلة في الستينات دراسة في المضامين" إذ جاءت هذه الدراسة تؤكد المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) الذي يعتمده د.ياغي في ممارساته النقدية، فقدم هذا الشعر من خلال التزامه "حركة المجتمع الفلسطيني وحركة المقاومة التي يشهدها هذا الشعب إذ جاء هذا الإبداع ملتزما في حمل ثأيا هذا الواقع وقضاياها، وتمثل هذا الإبداع للجانب الثوري في حياة الأدب الفلسطيني وطرح الوعي لدى الفنان الذي يحمل حركة الواقع وتشكيلاته من خلال تجسيده هذه الصورة يقول: "وعلى هذا النحو المؤمن بدور الأدب في قيادة الثورة في دروبها، صنعوا أغنياتهم ووضعوها في إطار مدرك واع للعملية الفنية، بحيث تكون الحركة الاجتماعية بجميع أبعادها، هي جوهر الوجه الوجداني لهذه الحركة، وتمثل النمط أو النموذج لإنسان هذه الحركة الإيجابي، ولقد كان نتائجهم في مجموع النروات المختلفة التي يلفها لديهم مجتمعين تصور هذه الحركة من جميع وجوها، ويكشف عن إدراك متيقظ لالتحام هذه الأبعاد: السياسية منها والنضالية والاجتماعية والفنية، بل إن بعضا منهم تمثلت في نتاجه وحده، هذه الصور الواعية، وهذا الإدراك البعيد لسلامة هذه الأبعاد ملتزمة قلدى محمود درويش:

عندما يسقط القمر ... يصبح الحب ملحمة

لا تنامي حبيبتي

جرحنا صار أوسمة

النار نارا على قمر

فالذي يحب الناس، ويحب حبيبته، ويحب أهله، ويحب وطنه، ويحب الحرية للناس جميعا، وللإنسان أنى كان، هذا المدى الفسيح، وهذا التناغم الصحيح بين

في عام ١٩٨٣ اصدر د.ياغي دراسته "مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية"^(*) إذ قدم هذا المبدع كنموذج للبطل الثوري الذي التزم في بداعة حركة الواقع الفلسطيني وتحولاته ليعيد صياغة الواقع والحياة الفلسطينية، ويحمل في ثنايا إبداعه صورة الثورة الفلسطينية والتزامها قضية الوطن والإنسان الفلسطيني، والنظر إلى هذا المبدع وقد تسلح بالفكر السياسي والعمل على المواجهة، يقول: "إنه نموذج متفوق من أدب المواجهة وليس بمقدور أحد أن يبدع أدب مواجهة إلا إذا كان يؤمن بفكر سياسي متقدم لا ينحرف به إلى المساومة أو المهادنة، أو التخاذل، فكر سياسي يخطط للمواجهة الفعلية، والعمل على امتلاك وسائل المواجهة ومنها إرادة التحرر والنضال مهما يكن صعباً وطويلاً"^(١).

وعند قراءة د.ياغي البنية الروائية في قصص غسان كنفاني القصيرة، فإنه ينطلق من كون هذه البنية تحمل حركة الواقع بكل أبعاده الزمانية والمكانية، ومشكلاته الاجتماعية والأخلاقية وتمثلها العلاقة بين الخاص والعام، يقول: "حين تقوم القصة القصيرة لدى غسان كنفاني على قاعدة من الوعي السياسي والوعي الفلسفي الاجتماعي وينبض الإيقاع داخلها بقضية تتبع من تاريخ أمة، فلا ينقطع أي شخص من شخص القصة عن شخص أمته، وقضيتها المصرية، المأكل وضيق ذات اليد نتيجة من نتائج القضية، النشرد نتيجة الحلم بالسقف والحلم بالخلاص، من الفقر والجوع وإرسال الأولاد للمدرسة والضرب في الأرض والمشكلات الاجتماعية والأخلاقية، كل أولئك نتائج متصلة من قريب أو بعيد بالقضية، وفي القصة إشارات دالة مضيئة متوهجة لتلك العلاقة التلقائية بين الخاص والعام"^(٢).

وكعادة أصحاب المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في ربطهم الإبداع بالظرف التاريخي وجدلية الصراع داخل الواقع يقرأ د.ياغي أعمال غسان كنفاني

(*) أعاد نشر الكتاب عام ١٩٨٧ بعنوان "مع غسان كنفاني في حياته وقصصه ورواياته".

(١) عبد الرحمن ياغي، مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية، ص ٥١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٢.

في سياق التجسيد وحمل الرؤية الجماعية يقول: "وبذلك يتنامى غسان في أعماله الإبداعية بموازاة تنامي الظروف وخط السير التاريخي ومنطق الأحداث ويتم هذا التناغم الذي يحرص عليه بين الزمان التاريخي والزمان الاجتماعي الذي أشرنا إليه من قبل"^(١).

في عام ١٩٩٣ أصدر د.ياغي دراسته "القصة القصيرة في الأردن" ورغم أن هذه الدراسة جاءت تأريخية في إطارها العام، إلا أن ياغي أسبغ عليها منهجه الاجتماعي في تقييمه الحركة القصصية في الأردن ضمن فترة الدراسة، ومن هنا فقد كان الباب الثاني من الدراسة وهو الجانب التطبيقي (قراءات في القصص) يبحث عن القيمة الاجتماعية لهذه القصص ومدى التوافق بين الواقع الفني والواقع المادي، وينثر الباحث آراءه النقدية في الفن ودوره بين نقداته التي قدمها لهذه القصص، يقول في قراءته لأعمال محمود سيف الدين الإيراني: "ولقد كان للإيراني من وعيه وإدراكه لوظيفة الكاتب الاجتماعية ما وقاه الانزلاق أو الضلال في متاهات هذا التيار الخطر، فهناك قيد شعره بين السير السليم والسير المهلك في هذا المتجه من القيم الاجتماعية، ثم يترك الإيراني ذلك التيار الخطر ويتجه إلى لجج الحياة الاجتماعية الكادحة التي يعيش أفرادها في صراع بحكم روابطهم وعلاقاتهم"^(٢).

وفي تقييمه قصص حسني فريز يقول: "هذا المشوار الطويل، وهذه الحكايا البسيطة، وهذا النفس المتأمل، كل أولئك يجعل من صوت الكاتب قوة ردع للطبقة المتغطرة المتعالية المختالة الثرية المؤذية لسواها، بل يريد أن تكون الأرستقراطية الفكرية هي الأعلى والأرستقراطية الثقافية هي الأعلى"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٩٨.

(٢) عبد الرحمن ياغي، القصة القصيرة في الأردن، ص ٧٠-٧١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٣.

وفي قراءته قصص محمود شقير فإنه يؤكد المواقع والمواقف والرؤية في هذا الإبداع التي تصدر عن التزام قضايا الأمة، يقول: "هذه المواقع والمواقف وزاوية الرؤية والوعي والفكر المتوهج تتلأأ كلها في هذا البناء القصصي الصغير لأن صاحبها ملتزم بقضية، يصدر عن إيمان بالجماهير ودورها في حمل العبء، عبء القضية، من أجل هذا كان عمله يخترق الشعارات إلى نبض الحياة، ويعيد تشكيل الواقع بعلاقات تضمن له مستقبلاً أفضل وأعدل وأنبئ"^(١).

أما فخري قعوار فهو عند د.ياغي "كان في مراحل سيرته السابقة يغلب العلاقات الاجتماعية فيها على الحكمة العقلية أو الفكرية المنتزعة من تنقعه أو حصيلته الثقافية، وكان يحرص على أن يكون اللقاء بين الاتجاهين طبيعياً، ولكنه في هذه المرحلة أراه يخفت من التحديق في (الواقع الاجتماعي) وينزوي بنفسه بضع ساعات محدداً في الواقع الثقافي ليعود به سائحا في الواقع الاجتماعي، ينتقي منه ما ليس مألوف، وما يثير الدهشة والتساؤل ويبعث على السخرية والتسلية"^(٢).

لعل هذه النماذج تفصح عن مدى تمثل د.ياغي للمنهج الاجتماعي في قراءته النصوص القصصية في الأردن وربطه هذه النصوص بحركة الواقع الاجتماعي والبحث عن مدى التزام الأديب ودوره في حمل هذه الحركة وسماتها في إبداعه وتحقيق الخاص من خلال العام.

في عام ١٩٩٨ اصدر د.ياغي دراسة جاءت فيما يمكن تسميته "بنقد النقد" ولكن المدخل الذي حاول أن يقيم فيه هذا النقد هو المدخل الاجتماعي، ففي هذه الدراسة وهي "رؤيتان نقديتان: رؤية حسين مروه، ورؤية غالب هلسة" قدم د.ياغي دراسة لرواية "الضحك" لغالب هلسة جعلها ملحقاً للدراسة، إذ قرأ هذه الرواية بمنهجه الاجتماعي، فدخل هذا النص (الرواية)، من جانب ربط الإبداع بالواقع وأن الإبداع هو حامل لهذا الواقع وحركته في لحظة من لحظات الزمن،

(١) المصدر نفسه، ص ٩٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٩.

فيقول: "هل الإبداع الأدبي انبجاس عن (الحمل) وأعبائه وما يتعرض له من قسوة، وغربة وتشرد، وكأنما هو المولود المنتظر؟! نحاول أن نبعد هذه الحقيقة عن أذهاننا لكنها تطالعنا في كل عمل إبداعي متفوق أو في كثير من الأعمال الإبداعية المتفوقة، وهي كذلك في أعمال غالب هلسة"^(١).

لعله من الواضح أن رؤية الالتزام، واعتبار النص صورة من حركة الأحداث والمواجهة والآلام وعملية تجسيد للعلاقات الجدلية بين هذه العناصر هي التي توطر الفكرة النقدية لدى د.ياغي وهي في الوقت نفسه (الرؤية النقدية) جوهر المنهج الاجتماعي الذي يبحث عن هذه الأشياء والمفردات داخل النص وخارجه.

وفي تقييمه شخوص هذه الرواية فإن رؤية المنهج الاجتماعي للشخصية الروائية التي ترى فيها محاولة لخلق أنماط وعلاقات عضوية "لا تقبل الانحلال أو الذوبان بين الإنسان من حيث هو فرد خاص والإنسان من حيث هو كائن اجتماعي أي من حيث هو عضو في المجتمع"^(٢) هي التي ينطلق منها د.ياغي فيقول: "فالتحرك الواقعي الإنساني للشخوص كان مرسومًا بدقة لا تتحرف بها عن منطق الواقع الاجتماعي والسياسي والتحرك الفني الروائي لمسيرة الشخوص في البنية الروائية كان مرسومًا بدقة لا تدع مجالًا للانحراف عن منطق الإيقاع الروائي- هذا التوازن منهج الرواية وشخوص الرواية وإيقاع الرواية بنيتها الصحيحة"^(٣).

في عام ١٩٩٩ أصدر د. ياغي دراسته "البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية" صدرت هذه الدراسة في بحث بعنوان "مدخل ومنهج" حاول من خلاله أن يفصح عن منهجه وحواره مع الرواية العربية وهذا المنهج هو المنهج الواقعي فيقول "ما الذي يخيفنا من التزام منهج واقعي تاريخي مادي ملموس يكشف لنا

(١) عبد الرحمن ياغي، رؤيتان نقديتان، ص ١١٥.

(٢) لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ص ٣.

(٣) عبد الرحمن ياغي رؤيتان نقديتان، ص ١٢٧-١٢٨.

بوضوح خيوط العلاقة الواقعية الموضوعية بين القوانين الداخلية لعملية الإنجاز الفكري وبين القوانين العامة لحركة الواقع الاجتماعي^(١).

وعندما يدخل في حوار مع الإنتاج الروائي العربي فإنه يأخذ بتلابيب الواقعية الاشتراكية ورؤيتها الفن باعتباره حاملا للقضايا القومية والإنسانية الكبرى، وليس هذا فقط، بل إن البنية الفنية هي كذلك يقول "إن البنية الفنية ولا سيما في الرواية لا تقوم إلا حين يكون المبدع صاحب موقع ومواقف وانتماءات وقضية وزاوية رؤية وفكر اجتماعي فلسفي، حينئذ يحرص على حوار واقعه بوعي وبحرارة وبعمق ليعيد صياغة الحياة. وصياغة هذا الواقع صياغة فنية ليشير إلى علاقات أقوى وأنقى وإلى قيم إنسانية أنبل وإلى عدالة اجتماعية أفضل، وإلى تعبير في البنية كلها أحسن"^(٢).

ومن خلال هذا المنهج يرى د. ياغي أن هناك أعمالا روائية موفقة وأخرى غير موفقة، أما الموفقة فمنها أعمال "حنا منيه" في روايته (الشراع والعاصفة) وجبرا إبراهيم جبرا في روايته (السفينة)، وحليم بركات في روايته (الرحيل)، ولعل تقييم د. ياغي هذه الأعمال جاء من خلال منهجه الاجتماعي، كما أشرت، وقدرة هؤلاء الكتاب على إلغاء المسافة بين الخاص والعام، وصعودهم إلى درجة التماهي مع الواقع وحركته التاريخية، فبعد أن يقرأ هذه الأعمال يقول: "هذه العلاقة الجدلية هي التي تمنح العمل قدرته على حضور الملامح المشتركة التي تزيد من تعميق الوحدة الثقافية إن هذه الأعمال الروائية الموفقة المتفوقة، هي التي تحتاجها حركة التحرر العربية لتوحد المواقع والمواقف وزوايا الرؤيا والمنهج الفكري والفلسفي الثوري الاجتماعي وتمنح الجماهير العربية في مسيرتها قدرا كبيرا من الوعي واليقظة على قضاياهم التحررية والنضالية، وهي بالتالي التي تعطي الثقافة العربية ملامحها المميزة المشتركة"^(٣).

(١) عبد الرحمن ياغي، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، ص ١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٣.

وفي المقابل، فإن هناك أعمالاً روائية غير موفقة لأنها لم تستطع أن تجسد الواقع بل هي تعبير عن الانفصام بين الخاص والعام وملئمة بالشعارات المجوفة، وقد اختار لها كنماذج، ثلاث روايات من الأردن هي "الكابوس" لأمين شنار، "وأنت منذ اليوم، لتيسير سبول، و"ليلة في القطار" لعيسى الناعوري وقد كان تقييمه هذه الروايات يصدر عن البحث عن مدى صدقها في حمل مضامينها يقول: "فمهما تحمل مثل هذه الأعمال الروائية من شعارات عربية تمردية، فإن عجزها يضعها في الصف المقابل لحركة المسيرة العربية الثقافية التي تطمح إلى بلوغ الغايات الموحدة والنتائج المثمرة في الأخذ بيد الجماهير المناضلة التي تحمل في عروقه تراثاً حياً نابضاً يعينها على تجديد دماء الوعي العربي، ليس سوى الأعمال الموفقة المتفوقة بقادرة على حمل مثل هذه الرسائل الجماهيرية النضالية"^(١).

لقد قدم د. ياغي دراسته هذه "البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية" من خلال البحث عن الالتزام في دور الأدب ودور الأديب وفاعلية المتلقي، لقد كان "الإيقاع" في هذه الدراسة يقابل "الالتزام" فهو يبحث عن "الالتزام" ويعتبره درجة نجاح العمل الفني، وليس هذا فقط بل عمل على التوجيه نحو هذا الالتزام ومن هنا فقد بحث في "العلاقة بين المبدع ومصادره التاريخية" وفي "مبدعون بغير لغتهم الأم" إذ بحث الإبداع الروائي الجزائري باللغة الفرنسية، كونه يحمل التجارب التاريخية التي مرت بها الأمة ويحقق الالتحام بين الخاص والعام، يقول: "فما الذي جعلهم يخترقون المسافة المتمطية بينهم وبين جماهيرهم؟ حين أدركوا من خلال لغة المستعمرين لعبة اللغة هذه، نفذوا إلى أعماق اللغة، وحاوروها ورأوا أبعادها ومارسوا تجاربها ووجدوا فيها الأسود والأبيض والظلم بوجهيه الظالم والمظلوم، ولمسوا الحس الطبقي في هذه اللغة فركبوا متنها واعتلوا أمواجهها، ومضوا من خلالها يلتفون على تاريخهم الذي حرّموا من الاتصال به، بلغته، وإذا هم وجهه لوجه

(١) المصدر نفسه، ص ٩١.

أمام أعماق التجارب التاريخية التي مرت بها أمتهم وغامروا، في ليل اللغة ونهارها، حتى وصلوا القمم في حركة السير التاريخية لأمتهم..."^(١).

وفي تقييم د.يساغي أعمال عبد الرحمن منيف، يقول: "وتخلص الكاتب الروائي العربي من عقدة الجري وراء الأزياء الروائية ليظفر بالفوز الروائي في محيطه وأصبح هاجسه الذي يشغله ليله ونهاره قضية التغيير، وتحليل الواقع الفاسد وتلمس أنجع الوسائل للخروج من هذا الواقع إلى واقع أكثر رشاقة وأعدل، وأكثر حرية، وأصبح صامدا في مواقفه، دقيق الرؤية، واضح الاتجاه، مشغول البال بالمستقبل، صاحب قضية وفكر اجتماعي إنساني غير متناقض في المواقف التي يتخذها من شؤون الحياة خبيراً في الحوار مع مواده التي يقيم منها معماره الفني"^(٢).

ويرى الدارس أن يختم حديثه عن المنهج الاجتماعي لدى د.عبد الرحمن يساغي في دراسته "البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية" بتقييم د.يساغي رواية إلياس خوري "باب الشمس" إذ يرى هذه الرواية وثيقة تحمل مضمون الواقع بكل أبعاده الزمانية والمكانية، وما يحملان من قول وفعل يقول: "إن مادة هذه الرواية كانت ثمرة تعايشه مع التفاصيل في حياة المقاومة وفي نصوص المقاومة (...) لقد عمد إلياس إلى قص سردي أشبه بحكايا (ألف ليلة وليلة)، ولكنها ليال أي ليال، إنها ليالي الموت والألم والأوجاع، إنها حكايا الناس البسطاء، حكايا مليئة بسير وقصص الذين ماتوا، قصص الآباء، قصص الأمهات، قصص الأبناء، قصص القرى والبلدان"^(٣).

في عام ١٩٩٩ أصدر د.يساغي دراسة أخرى بعنوان "في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية"، إذ قدم هذه الروايات من خلال التزامها حركة الواقع الفلسطيني والتركيب الاجتماعي والسياسي لهذا المجتمع الذي حمل قضيته

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٥-١٩٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٥٨-٢٥٩.

عبر الزمان والمكان والحدث، ففي قراءته مسرحية "لكع ابن لكع" يقول: "في هذا الإبداع يظل إميل حبيبي أمينا على مسيرة الإبداع الأدبي الذي يحمل في عروقه دم القضية ونبضها مع صبر وجلد وإيمان بالمستقبل"^(١).

ويقول: "هذا العمل الكبير جعل البطل فيه يقوم بدور سياسي اجتماعي تاريخي عميق صادق ساخر، يخترق كالرمح كل العقبات"^(٢).

ويقول في تقييمه رواية "إخطية" لإميل حبيبي أيضا: "وقد جعلها حكاية وطن تسرقه من أهله مجموعة من عصابات أشبه بالمافيا الدولية، تستوطنه وتتقوى حتى تصبح ماردا جبارا متعجرفا، ويسكن هذا المارد هاجس الأمن ويصبح كأنه ملدوغ، وقد قذف في جوفه الخوف فيخاف من (جر الحبل)، أو من (خشخشة الجرب) ويواجه المارد واحد من أهل الوطن، إنسان عادي محب، يكبر، وينتشر ليصبح العاشق لهذه السمراء (إخطية) وليتحول المارد أو المردة إلى (ثعالب تعوي) في الليل على أعتاب البيوت"^(٣).

وفي قراءته رواية جمال ناجي (الحياة على ذمة الموت)، يقول: "جمال ناجي عمد إلى خبرته الاقتصادية وتأثيرها في شخوص إبداعاته، وهو مجال واسع في الحياة الواقعية وعلاقاتها الاجتماعية، كما هو مجال واسع في منح الأعمال الروائية الإبداعية، مذاقها، وتفوق بنيتها الفنية في أساليب القص الروائي وإثارة الأسئلة والحوارات والجدال فيما بينها حتى كشف بها عن موقفه الفكري، ومواقفه، وزاوية رؤيته، ووعيه وحرية فكره كشفا فنيا بارعا"^(٤). ولعل أي اختيار للنماذج النقدية التي يقدمها د.ياغي في دراسته هذه أو غيرها من الدراسات سيضع أيدينا ويوصلنا إلى جوهر المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في رؤيته الإبداع ودوره في حركة الواقع ودفعه للتجاوز والتمرد، ودور الأديب في حمل رسالة الأمة وإلغاء المسافة بين الخاص والعام ليصبح الموقف والالتزام هما الأساس في توجيه هذا المبدع وتوظيف خبراته.

(١) عبد الرحمن ياغي، في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية، ص ٢٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٨، وانظر البحث عن إيقاع جديد/ مصدر سابق، ص ٢٣٩-٢٤٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٨٠.

نزیه أبو نضال

يمثل الناقد نزیه أبو نضال -فيما قدم من ممارسات نقدية- طبيعة المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) الذي يرى في الأدب صورة إبداعية تحمل حركة الواقع وتلتزم تجسيده والتعبير عن أيديولوجيته في فترة من فترات التاريخ، إذ يصبح الإبداع وثيقة اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو ثقافية، ولعلّ أباً نضال من أكثر النقاد في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين التزاماً في رؤية الإبداع حركة سياسية أيديولوجية أو ما يمكن تسميته "تأسيس الإبداع" إذ يمارس الأديب السياسة في إنتاجه، واعتبار الإبداع وسيلة من وسائل المواجهة مع الآخر وتعبيراً عن جدلية الصراع بين أطراف الحياة، ومن هنا فإن دراساته النقدية جاءت تحمل هذه الرؤية وتبحث عن عناصر السياسة والمشاريع الفكرية التي يحملها المبدعون، ويدعون إليها، فهذه الدراسات تبدأ من عنواناتها في البحث عن روح الأيديولوجيا السياسية الملتزمة وتحاول التجاوز للواقع والبحث عن النموذج الثوري الذي يجسد الرؤية الجماهيرية في البحث عن التغيير، فنجد لديه مثلاً "الشعر الفلسطيني المقاتل ١٩٧٤"، و "جدل الشعر والثورة ١٩٧٩" و "أدب السجون ١٩٨١" ولعلّ هذا يذكرنا برؤية الواقعية الاشتراكية أن "كل شيء سياسة"^(١) أي أن كل فعل وكل فكر، وكل عاطفة من عواطف الإنسان ترتبط ارتباطاً لا ينفصم بالحياة وبصراعات المجتمع، أي ترتبط بالسياسة وسواء أكان البشر أنفسهم واعين بذلك أم غير واعين به، أم يحاولون الهرب منه، فإن أفعالهم وأفكارهم وعواطفهم تتبع على الرغم من ذلك موضوعياً من السياسة وتنصب فيها".

ففي دراسته "أدب السجون ١٩٨١" قدم الناقد نزیه أبو نضال قراءته لمجموعة من الروايات العربية باعتبارها صورة سياسية تحمل صمود الإنسان العربي فيوجه آلة القمع والإرهاب كما يسميها، ويضع في بداية هذه الدراسة قائمة

(١) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية ترجمة أسعد حليم، ص ٣٠.

تحمل "الإعلان العالمي لحقوق الإنسان"^(١) ومدخلا بعنوان "الجذور التاريخية والطبقية لأزمة الديمقراطية العربية"^(٢) ليخلص بعد ذلك إلى القول: "وتبقى كلمة أخيرة فليس تاريخاً لمرحلة سبقت، ما تحاول أن تورية مجموعة الشهادات والمذكرات والأعمال الأدبية التي ظهرت في السنوات الأخيرة بصورة شبه مفاجئة، وإنما هي إدانة معاصرة لكافة أشكال القهر والاستلاب والإذلال التي يعاني منها الإنسان وخاصة المناضلون السياسيون - على أيدي الجلادين في السجون أو خارجهم^(٣) يصبح الأدب في صورته مواجهة سياسية تحمل الصراع مع الآخر (السلطة) في نظر نزيه أبي نضال الناقد الاجتماعي.

وتحقيقاً لهذه الرؤية، فإن الناقد يعرض الأعمال التي اختارها ويقيمها في سياقها السياسي والأيدولوجي الذي ظهرت خلاله، ففي قراءته رواية "الزني بركات" لجمال الغيطاني فإنه يقيمها ضمن تجربة حكم السادات لمصر فيقول: "الرواية كتبت عام (١٩٧٠-١٩٧١) ورغم ذلك فقد تمكن الغيطاني من التقاط المسار الفعلي لحركة النظام المصري بعد أقل من عشر سنوات بالتحالف بين السادات وإسرائيل، لأن العدو الطبقي هو في النهاية عدو وطني"^(٤).

أما رواية "شهادات لخدمة تاريخ زماننا" لصلاح عيسى فهي أيضاً "صرخة حالة من أجل الإنسان، تضاف إلى الصرخة التي أطلقها "فرانز كافكا" في "المسخ" لإدانة النازية، ولتحلم بغد أجمل لا يهدد فيه الخوف كرامة الإنسان"^(٥).

وعندما يبحث الناقد الاجتماعي عن التوافق بين "الواقع المادي" و "الواقع الفني" أو ما يسمى بالمعادل الموضوعي أو النمط فإن نزيه أبو نضال يرى في شخصيات الرواية صور واقعية حقيقية تعيش الواقع وتحياه، ففي تفسيره شخصيات

(١) نزيه أبو نضال، أدب السجون، ص ٥-٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧-٢٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٥) المصدر نفسه، ص ٤٠.

الرواية لدى مجيد طوبيا في روايته "الهؤلاء" فإنه يبحث عن المعادل الموضوعي في الواقع المادي لهذه الشخصيات، فشخصية "الديجم" مثلاً هي شخصية السادات، يقول: "شخصية الديجم أو حاكم ديار "ابوط" تذكر على الفور بشخصية أنور السادات، فصورته المشهورة مع الكلاب الضخمة هي نفسها صورة "الديجم" وكذلك البهجة الإعلامية واعتبار نفسه مركز العالم بينما لا يكثرث به في الواقع أحد"^(١).

وفي قراءته رواية صلاح حافظ "القطار" فإنه ينطلق من الرؤية ذاتها التي يقيم بها الروايات السابقة، فيرى هذه الرواية صورة من صور الالتزام السياسي والأيدولوجي فيقول: "هذه العلاقة بين المعتقلين السياسيين والجماهير هي التي تضع صمود المناضل في السجن وتميز بين معتقل وآخر، ومن هذه الزاوية يقدم صلاح حافظ المعتقلين: العامل، والفلاح والمحامي والطالب، والمتقف والكاتب والشاعر الثوري، هذه الشخصيات تركها صلاح حافظ بلا أسماء فقد أرادها رموزاً لشرائح اجتماعية كاملة، ومثل هذا الاختيار سيخلق بالضرورة شخصيات نمطية وليست شخصيات درامية تتفاعل بداخلها الصراعات الإنسانية الطبيعية (...) رواية صلاح حافظ وبغض النظر عن الأسباب التي أوصلتها إلى هذه النتيجة تنتمي إلى أدب الالتزام السياسي ولاأيدولوجي على حساب الالتزام الفني الروائي، ولكنها في نفس الوقت تسجل تجربة جديدة ومتميزة فسي أدب السجون"^(٢).

إن أي اختيار لأي نموذج من الممارسات النقدية التي يقدمها نزيه أبو نضال سيضعنا أمام ناقد اجتماعي (واقعي اشتراكي) يرى في الإبداع صورة أيدولوجية تجعل القراءة النقدية قراءة فكرية مضمونية، ولو كان ذلك على حساب الجانب الأدبي في بعض الأحيان.

وكما يرى أصحاب المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) من أهمية للمضمون في تشكيل النص (الشكل) فإن نزيه أبو نضال يقرأ كذلك شكل رواية القمع

(١) المصدر نفسه، ص ٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٩-٦٠.

كما يسميها - بناء على مضمونها الذي يبحث عن التجاوز للواقع، ويقسمها قسمين: "الوثيقة، والرواية الفنية"^(١)، إذ تطلب هذه الأشكال التجاوزية مضامين تجاوزية أيضا فيقول: "ليس من السهل أن نضع حدودا فاصلة بين الشكل الفني للرواية العربية عموما وبين رواية القمع، إلا أن هذه الصعوبة لا تعني استحالة تلمس مستحدثات مشكالية متميزة في أدب السجون، ففي ظل واقع القمع والارهاب الذي يعيشه الكاتب العربي، وفي ظل معاناة تجربة السجن المعاشة أو المتخيلة، فإن الروائي لا يبحث فقط عن تجاوز للواقع على مستوى المضمون، ولكنه يبحث كذلك عن تجاوزه على مستوى الشكل، لأنه على صعيد الواقع يبحث عن حرية تبدو مستحيلة، فإنه يسعى لتحقيق حريته بمحاولة الانفلات من أسر الأشكال الفنية الكلاسيكية وقيودها هي جديد، وهذه المحاولات للانفلات من أسس الأشكال الفنية الكلاسيكية وقيودها هي بالوعي، أو باللاوعي محاولة للوصول إلى مواز لحرية المضمون بامتلاك حرية الشكل"^(٢).

ومن هذه الرؤية لقيمة المضمون ودوره في تحديد الشكل فإنه يفسر أسلوب رواية إسماعيل فهد إسماعيل - حلف الحادثة ٦٧ - من خلال الاعتماد على هذا المضمون يقول: "استخدم إسماعيل فهد إسماعيل في روايته أسلوب السيناريو السينمائي، من حيث التقطيع والحوار والاسترجاع والاستنكار وذلك من خلال لغة مسرحية بالغة التوتر والتسارع والإيجاء، وهذا الأسلوب على المستوى التقني موظف لإعطاء مضمون الرواية هذا الجو الكابوسي المشحون بالتوتر الحاد فينقل التوتر واللهات إلى القارئ دون أن يستطيع التوقف لحظة لالتقاط أنفاسه"^(٣).

ومن هذه الرؤية أيضا يفسر التقنية الفنية لدى محمد كامل الخطيب في مجموعته "المدن الساحلية" فيقول: "أما على مستوى التقنية والبناء القصصي، فإن الخطيب يحاول كما أسلفنا أن يضيف جديدا مركبا من المذكرات والقصص والشعر

(١) المصدر نفسه، ص ١١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٧-١١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١١٤.

لعله من الواضح مدى ترسخ الرؤية الاجتماعية ومفهومها للإبداع وارتباطه بحركة الواقع وتحولاته الفكرية والأيدولوجية بكل أشكالها، ومن هنا فقد جاءت قراءة نزيه أبي نضال لهذا الإبداع في سياقاته التاريخية الفاعلة وليس الجامعة إذ حاول أن يربط المشروع الروائي عند الروائيين في الأردن بمشروعات فكرية قومية ووطنية يراها مفصلاً في حياة الإنسان العربي، فإبداع غالب هلسا ومحاولة تفلته من القيود بأنواعها بسبب عدم التواءم بين المبدع وتركيبته الاجتماعية التي يعيشها يقول: "ربما أتاحت غربة غالب هلسا عن محيطه الاجتماعي المباشر فرصة التفلت من هذه الرقابة الأخلاقية المحكمة فتجراً على ولوج عالم المحرمات دون رقيب أو حسيب، غير أن ذلك هو مجرد جانب واحد من الصورة فغالب هلسا لم يتجرأ على "تابو" الجنس فقط، وإنما تمرد على "التابو" السياسي لتنظيمه نفسه، وحيث الدوغما الستالينية تفرض (حقائقها) الثابتة والأبدية على عقل أعضاء الحزب، ولم تكن صدفه بالطبع أن غالب هلسا على امتداد حياته الطويلة والغنية بالتجارب لم يحتمله حزب أو تنظيم أو نظام فظل في حالة تمرد دائمة حتى اللحظة الأخيرة"^(١).

أما مؤنس الرزاز فهو مشروع روائي فكري أيضاً يقول: "تيسير سيول خرج من بين أنقاض الهزيمة الحزيرية مثخناً ومتشظياً، ومؤنس الرزاز خرج من بين أنقاض "مدينة الحلم حيث انهار المشروع القومي النهوضي وتحول إلى أداة قمعية إقليمية تفتك بالقادة التاريخيين وتقتل "عبد الستار، وتقتل فعل التغيير ممثلاً "بمحبوب فرج الله" على يد "الرائد" وبتواطؤ ضمني من "عناد الشاهد" البطل الرئيسي في "أحياء البحر الميت" الذي يمثل الشريحة البرجوازية المثقفة في التيار القومي"^(٢).

وكذلك "الياس فركوح" فهو "حين انهار المشروع القومي بين يدي "عناد الشاهد" في السبعينات وتحولت مدينة الحلم إلى كابوس التجأ إلى بيروت بحثاً عن

(١) المصدر نفسه، ص ٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣١-٣٢.

ومثلهم "إبراهيم نصر الله في "براري الحمى" يواصل رحلة المعاناة الطويلة للعصافير الفلسطينية إلى صحارى الخليج"^(١).

بهذه الرؤية التي ترى الإبداع وثيقة مرجعية باعتبارها ذات حمولة فكرية تمثل الأطروحة التي يدافع عنها أو التي يحملها، إذ يصبح الإبداع أداة من أدوات المواجهة والتجسيد الفعلي للحدث، يدخل نزيه أبو نضال الرواية في الأردن ليضع علامات بارزة في مسيرتها من خلال التحولات الواقعية.

إن مفهوم "الالتزام" في الأدب لدى الرؤية الواقعية الاشتراكية وبيان دور المبدع، والإبداع في حمل الواقع وتجسيده هي التي بحث عنها نزيه أبو نضال في قراءته الرواية في الأردن وحاول أن يبرزها كسمة ميزت هذا الإبداع، فغالب هلسا بالتزامه قضايا الأمة والرؤية الأيديولوجية التي يحملها ويدافع عنها هو سيزيف كما يقول "غالب هلسا في بحثه المضني عن الخلاص بالانتماء كان مثل "سيزيف" فهو يحمل على ظهره صخور غربته الطويلة صاعدا نحو قمة "الأولمب" ولكنه لا يكاد يقترب منها حتى يتدحرج إلى أسفل الوادي مسكونا بالمرارات وخيبات الأمل، إلا أنه يحاول الصعود فالسقوط دون توقف، وإبداع غالب هلسا يكاد يكون في معظمه وصفا مستقيضا لهذه الرحلة الطويلة المضنية بين واقع الاغتراب بالمعنى الفلسفي الشامل، وبين محاولات الانتماء المستحيل، وتصبح الكتابة الحقيقية في جانب منها كما يراها غالب هلسا، "هي استكشاف لخيبة الأمل المتولدة من المقارنة بين المثالية والواقع"^(٢).

ومؤنس الرزاز من خلال التزامه القضايا الواقعية والقومية فإنه يقدم إبداعا مباشرا، تقريرا، بعيدا عن الرمزية المضللة التي تتنافى مع الأدب الواقعي، يقول: "مؤنس الرزاز في "الذاكرة المستباحة" لا يعتمد تقديم رواية رمزية بالمعنى الفني، لأن الرمز الفني لا يكون على هذه الدرجة من الوضوح والمباشرة، حيث يمكن كشفه بسهولة فائقة، سواء من خلال دلالة ومعاني الأسماء أم من خلال الوقائع

(١) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٢.

والأحداث نفسها، لكن مؤنس الرزاز يقيم نوعاً من المعادل الموضوعي بين القصة والواقع العربي وهو يريد أن يُوْشِرَ إلى هذا المعادل الموضوعي بأعلى درجات الوضوح الممكنة، فنجاح العمل الفني مرهون أولاً وقبل كل شيء بواقعية التكوين والسلوك الإنساني لشخصياته، ولهذا فنحن نتعامل مع القصة باعتبارها حكاية واقعية، لا تخلو من عناصر السرد والتشويق والشخصيات الحية كما يتجلى ذلك بشخصية البطل الرئيسي "عبد الرحمن والبقال وأبو فتحي .. الخ... وبعد أن تستوفي القصة شرطها الواقعي يمكن الانتقال إلى مستوى أرقى من المحاكاة الفنية والنقدية باعتبار مجمل العمل الفني رمزا أو مؤشرا لموضوع أكبر وأوسع، كأن تكون رواية رمزية أو تقيم معادلا موضوعيا مع الواقع كما هو الحال في الذاكرة المستباحة^(١).

ومن الرؤية ذاتها رؤية الالتزام - يقيم العمل الروائي لدى إبراهيم نصر الله كونه روائيا ملتزما حركة الواقع وحقيقة الإنسان الفلسطيني فيقول في تقييمه رواية "مجرد ٢ فقط" هنا بالضبط يصل إبراهيم نصر الله إلى غايته الأساسية في تقديم صورة حقيقية للفلسطيني باعتباره مشروعا دائما لفكرة أو قضية يصب دأما من أجلها، وكذلك باعتباره كائنا إنسانيا مسكونا بهواجس الجسد والجنس والحاجات الأساسية^(٢).

وفي قراءته إداعات رشاد أبي شاور فإنه يدخلها من باب المشروع الروائي الذي يمثل عملا ملحميا يحمل جدلية الصراع وحركة الواقع للنضال الفلسطيني عبر فترة طويلة من الزمن فيقول تحت عنوان "خمسة روايات تبحث عن ملحمة: في الميدان الروائي قدم رشاد أبو شاور خمسة روايات ظل خلالها، ولا يزال مسكونا بهاجس كتابة عمل روائي ملحمي تاريخي يشكل سجلا للنضال الوطني الفلسطيني خلال هذا القرن"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٦٧-٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

وفي محاولة تفسيره استخدام عدي مدانات أسطوره "بجماليون" في روايته "الدخيل" فإنه يفسر هذه الأسطورة من خلال الالتزام الفكري لدى المبدع إذ يرى أن هذا الالتزام أوجد صيغة خاصة في توظيف الأسطورة بل فرض هذا التوظيف، يقول: "إن عدي مدانات في "الدخيل" ومن موقفه الفكري الملتمزم يعيد من جديد خلق أسطورة "بجماليون" اليونانية، ولكن وفق معايير وقيم جمالية تختلف نوعياً عن الأسطورة القديمة"^(١).

وفي محاولة الناقد الاجتماعي (الواقعي الاشتراكي) الدائمة في البحث عن المواءمة بين الشكل والمضمون، فإن الناقد نزيه أبا نضال يفعل ذلك، ويفسر التقنيات الروائية لدى هؤلاء الروائيين بمسألة التوافق بين الواقع المادي والواقع الفني يقول: "إبراهيم نصر الله في تجربته الإبداعية الجديدة لا يسرد علينا حكاية ما حدث ويحدث على طريقة الرواية الكلاسيكية، ولكنه اختار أن يكثف، بلغة الشعر، ثلاثة مفاصل أو مشاهد متفرقة زمنياً، ولكنها موحدة ومختلفة على المستوى النفسي والفني ليعكس الوقائع المربعة في جدليتها الدموية مع الذات المتشظية في حجم الذكريات والتداعيات، فكل ألم جديد يستدعي من خلال تيار الوعي زميله القديم، وينذر بألم قادم، فهل يكون غريباً والحال كذلك إن تكون عيون الأطفال دائماً واسعة من شدة الرعب"^(٢).

ويقول في تفسيره شكل رواية يوسف ضمرة "سحب الفوضى": "يوسف ضمرة في روايته أو قصته الطويلة الأولى "سحب الفوضى" اختار بوعي تام تحطيم الشكل المألوف للرواية ليدخلنا في عالم الفوضى، سواء على مستوى الشكل الفني أو المضمون الفكري والنفسي للعمل، لقد بحث الكاتب هنا عن شكل يتلاءم مع مضمون روايته، وهو بالضبط ما فعله تيسير سبول وما فعله مؤنس الرزاز وإبراهيم نصر

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٣.

الله والياس فركوح الآن، ولعل رواية" الشظايا والفسفساء" للرزاز تعبر بوضوح عن هذا الهاجس^(١).

وعندما يقرأ عملي رشاد أبي شاور "آه يا بيروت" و "اليوم السابع" فإنه يأخذ على هذين العاملين افتقارهما إلى المواءمة بين الشكل والمضمون فيقول: "إن عملي رشاد أبو شاور "آه يا بيروت" و "اليوم السابع" يفتقران إلى هاتين السمتين: البناء المترابط وعملية النمو والتطور، إنه يرصد ويسجل ويصف الأحداث والشخصيات والوقائع كحالات منفردة غير مترابطة بنسيج العلاقات الفنية، كما يقدمها كحالات (ساكنة) في لحظة الفعل وليس باعتبارها حالات متغيرة ومتطورة، إن الكاتب هنا يقدم لنا "مكونات" البناء الروائي، ولكنه لا يقدم لنا عملية "البناء" وفي النهاية "البناء" نفسه^(٢).

إن الرؤية الاجتماعية (الواقعية الاشتراكية) التي ينطلق منها الناقد نزيه أبو نضال، فرضت عليه أن يتحول في كل قراءة من قراءته إلى باحث أيديولوجي يعلن عن أيديولوجيته السياسية من خلال تفسير وتوضيح النصوص التي تصبح لديه أداة إعلامية تحمل المضمون الفكري الذي يعتقده ويدعو إليه فيقول مثلاً في رواية الشظايا والفسفساء" لمؤنس الرزاز" هذا الواقع المتشظى والمتخلف والمهزوم أمام العدو الخارجي والقامع لأبنائه هو المختبر الاجتماعي الذي لا ينتج إلا كائنات إنسانية معذبة يطحنها اليأس وفقدان الأمل بالغد والتغيير ولا تمتلك حتى القدرة على التواصل الإنساني مع أقرب المقربين، بل إن الإنسان نفسه يفقد القدرة حتى على الانسجام أو التوافق مع ذاته فتفتت إلى شظايا فسفسائية أو يدخل في حالة "شيزوفرينيا" أو ازدواجية شخصية، كما حدث مع بطل الرواية عبد الكريم إبراهيم أو سمير إبراهيم^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٠.

وفي تقييمه رواية "قامات الزبد" للياس فركوح، يقول: "يتضح من خلال هذا المشهد العماني درجة التماهي التي يقيمها الكاتب بين الياس فركوح وبين خالد الطيب، مما يجعل الرواية تأخذ في وجدان المتلقي شكل الاعترافات، أو البسوح الحميم عن أدق خلجات النفس، مما يجعل من العمل وثيقة نفسية واجتماعية، وثقافية عن أزمة جيل المثقفين السياسيين الذين طحتهم المقارنة المدمرة بين المثال وبين الواقع، بين الحلم الكبير بالوحدة وحرب الشعب والتحرير وبين وقائع التجزئة والتآكلات الذاتية في حروبنا الداخلية، مما يخلق حالات مرضية أو شبه مرضية فينقسم المثقف الثوري على نفسه بين مطاردة المثال / الحلم المستحيل وبين الخضوع والاستسلام والهرب أي بين الموت النبيل والمجاني أو النكوص الرخيص... هكذا تنتصب الذات وتتوزع بين نذير الحلبي وزاهر النابلسي أما خالد الطيب المتأرجح والمتردد بينهما في المابين، فيقف أمام المرأة ليرى وجهه نذير..."^(١).

إن نماذج الرؤية الأيديولوجية لدى نزيه أبي نضال كثيرة وكثيرة جداً، لا يتسع المجال لذكرها، ولعل ما قدم الدارس يعكس طبيعة الروح الإلتزامية التي ينطلق منها نزيه أبو نضال في رؤيته للإبداع الروائي بل والفن بشكل عام وهي بالطبع رؤية المنهج الاجتماعي في جوهرها.

(١) المصدر نفسه، ص ٩٣.

أمانة العدوان

تمثل أمانة العدوان صوتاً نقدياً نسوياً متميزاً في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ قدمت هذه الناقدة مجموعة من الدراسات النقدية التي تعكس مقدرتها على قراءة النصوص الإبداعية من وجهة نظر اجتماعية ترى أن الفن رسالة اجتماعية وأن المبدع ملتزم بالهم الاجتماعي وحركة الواقع الذي ظهرت خلاله هذه الإبداعات، وقدمته بصورة فنية تعكس مدى العلاقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تحكم هذا الواقع وتوجهه، وهي بالتالي - أي الناقدة - كأصحاب المنهج الاجتماعي، تقوم بدراسة هذا الإبداع من خلال علاقته بالمجتمع، ومدى حمل هذا الإبداع قضايا هذا المجتمع، أو ما يسمى "بالالتزام".

ففي دراستها النقدية الأولى^(*) "دراسات في الأدب الأردني المعاصر ١٩٧٦"، قرأت أمانة العدوان هذا الإبداع من خلال ربطه بحركة الواقع والأحداث التي كان لها دور في تشكيل هذا الواقع وتغييره وبالتالي فهي تربط ظهور الشعر الحديث في الأردن ومعها فلسطين بالتحويلات التي نتجت عن نكبة ١٩٤٨ وهزيمة حزيران ١٩٦٧، إذ بدأ هذا الشعر أكثر فهماً للواقع وأكثر وعياً للمضمون الاجتماعي تقول: "بينما استمرت مرحلة الشعر التقليدي عند كل من عرار وإبراهيم طوقان وفي أشعار أبي سلمي، ويوسف الخطيب، وعيسى الناعوري، واسكندر البيتجالي، وكمال ناصر، ظهر تيار جديد في الشعر الحديث بعد نكبة ٤٨ وتبلور على صفحات مجلة الأفق الجديد التي صدرت عام ١٩٦١، تيار التزم بتصوير مضامين واقعية واجتماعية، حيث كانت القضية الأساسية التي تناولتها هي القضية الفلسطينية (...) وقد استمر هذا التيار في شعر ما بعد هزيمة ٦٧ (...) ابتعد الشاعر عن الذاتية كما ابتعد الشاعر عن الرؤية المباشرة البسيطة، حيث أصبح الشاعر أقل انفعالا في التعبير وأكثر فهماً للواقع وتحليله بحيث لم يعد يكتفي الشاعر

(*) اعتمد الدارس، الأعمال النقدية الكاملة، لأمانة العدوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٥.

بأن يرى وينفعل بما يرى أو أن تكون القصيدة مجرد تصوير لانفعال الشاعر بالأحداث، بحيث يكون الشعر رد فعل، منفعل بالأحداث لم تعد القصيدة تعبر وتتفجع على الواقع، إنما أصبحت تقدم معالجة للواقع وتتمرد عليه بحيث تقدم رؤية واضحة متبلورة للأحداث، وتطرح بذلك حلولاً واقعية^(١).

إن هذا التقويم للإبداع من خلال مدى "التزامه" بقضايا الأمة وتأثره بالأحداث والتطورات داخل الواقع، وبيان دور الأديب في حمل الواقع والهم الجماعي وتفعيل حركة الواقع، والعمل على تأثيره، يضع أمانة العدوان في سلم النقاد الاجتماعيين، الذين يرون الفن وعاء للواقع الاجتماعي يحمله في ثناياه ويعكس حركته.

وكما يرى أصحاب المنهج الاجتماعي من وجوب الموازنة بين الشكل والمضمون، إذ يعدون الشكل نابعا من المضمون، فقد قيمت أمانة العدوان سبب الضعف في شكل القصيدة المعاصرة في الأردن، وذلك بسبب ضيق أفق الرؤية التي تكون مسؤولة عن شكل التجربة ومدى الالتحام مع مضمونها تقول: "إن القصيدة المعاصرة في الأردن مثقلة ببعض المعوقات الفنية على صعيد الشكل رغم التزامها وتبنيها للقضايا الذاتية الوطنية والاجتماعية، ومن أبرز المعوقات سيطرة الروح الغنائية والإغراق في الصور الشعرية المبهمة والخلط بين لغة النثر ولغة الشعر، وضيق أفق الرؤية الشعرية التي تحول دون تحديد التجربة واستشرافها لعوامل جديدة، وقلة الموازنة بين الشكل والمضمون، مما يؤثر على وحدة التجربة ويؤدي إلى تفكيك البنية الشعرية، فنرى في بعض القصائد أن المضمون يسيطر على الشكل بحيث يقع الشاعر في التقرير والمباشرة واللغة الخطابية أو أن تغرق القصيدة في البهرجة الشكلية مجنحة في أغلب الأحيان إلى الغموض والإبهام"^(٢).

ومن خلال هذا المنهج الذي يرى العملية الإبداعية واقعة اجتماعية تعمل على تجسيد بنية التركيب الاجتماعي وتحولاته تقرأ أمانة العدوان النصوص التي

(١) أمانة العدوان، الأعمال النقدية الكاملة، ص ١٦٠.

(٢) المصنر نفسه، ص ١٦١٦.

اختارتها بحثاً عن مدى التزامها الواقع، ففي تقييمها ديوان علي البتيري (لوحات تحت المطر) تقول: "لوحات تحت المطر تتجاوز محنة الوطن التي تغمر وتحطم القلب إلى محاولة استكشاف واستبطان وجه الإنسانية والوطن الدامي، حيث الفرد الإنسان شجرة وصخرة عميقة منتشرة الجذور في صلب الأرض وفي الفضاء، الوطن شهادة اعتراف ووثيقة تاريخية تتضمن كلمة هي صليب وضوء ومظهر وخلص ووعي، حيث الكلمة صحيحة، ونبوءة ودعوة، وبحث لتجاوزه وتجديده، وأنشودة فرح تنبئ بالثقة في الإنسان، وخاتمة تسطر بالفجيعة انتصار البشري"^(١).

أما ديوان "عشيات وادي اليابس" فهو وثيقة سياسية واجتماعية وأدبية وشخصية تؤرخ المرحلة التاريخية، ليس باستطاعة التاريخ العربي أن يتجاهلها، كما أنه ليس باستطاعة وبمقدور المؤرخ الأدبي والمؤرخ السياسي والاجتماعي أن يستغنى عند تأريخه لتاريخ هذا البلد عن الإطلاع على عشيات وادي اليابس وعلى شعر عرار"^(٢).

هكذا يصبح الإبداع مقابلاً للواقع وحركته في نظر أصحاب المنهج الاجتماعي، ويصبح أيضاً صورة صادقة في تعبيرها والتزامها مجريات هذا الواقع. وفي قراءة أمينة العدوان "القصة القصيرة في الأردن، وخاصة ما نشر في مجلة "الأفق الجديد" فإنها تتخل هذا الإبداع من ناحية البحث في المضمون ومدى حمل هذا الإبداع حركة الواقع وحياة الناس، ومدى التزام الأديب في ذلك، فهي تصنف هذه الإبداعات في مجال الاتجاه الواقعي فنقول: "وقد بدأ هؤلاء الكتاب بنشر انتاجهم في مجلة "الأفق الجديد" التي صدرت ١٩٦١، فقطعت القصة بفصل جيودهم شوطاً لا بأس به، فمن خلال كتاباتهم، أخذت تتبلور اتجاهات في طريقة المعالجة القصصية، كالاتجاه الواقعي الذي اهتم بتصوير قضايا المجتمع والآن الناس، وآمالهم (...). وكان من أبرز هؤلاء الكتاب وأغزرهم انتاجاً نمر سرحان، الذي اتسمت أشكاله بالمنهج الواقعي (...). كما صور كل من صبحي شحور، وماجد أبو شرار،

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥١.

القضية الفلسطينية، وكذلك فعل يحي يخلف (...) أما خليل السواحري فقد اتجه بعد حزيران ٦٧ إلى معالجة القضايا الاجتماعية والوطنية (...) وهناك فخري قعوار، الذي بدأ انتاجه يصور مشاكل اجتماعية (...) كما صور رشاد أبو شاور نفسية الإنسان الفلسطيني المناضل الإيجابي^(١).

وعندما نقرأ أمينة العدوان هذه النماذج قراءة تطبيقية فإنها تؤكد هذه الرؤية التي تحملها تجاه هذا الإبداع، وتحاول أن توجد مكانا للالتزام والتصوير الفني للواقع فتبحث عن المضمون في صور هذا الإبداع تقول في مجموعة فخري قعوار "لماذا بكت سوزي كثيرا": "المؤلف يدين في هذه المجموعة غياب وتفاهة وزيف القوة الاجتماعية المسيطرة بما فيها من تقاليد خاطئة وأوهام، والقوة التي تجعل من الشخصيات شخصيات مسلوقة الإرادة والتفكير، ويدين الشخصيات التي تعاني من بلاده أو عدم إحساس من غياب أو عدم إدراك، أو ضعف عن تحدي هذه القوة، فهي صرخة للإنسان أن يعود إلى إنسانية المطرودة و يكون سيد نفسه من جديد، مستخدما الشكل التقليدي، والشكل المعاصر ومزاجا بينهما في بعض الأحيان، ومجددا ومضيفا إليها على صعيد الشكل والمضمون في قصته -المكوك^(٢).

وفي تقييمها مجموعة "محمود سيف الدين الإيراني، "أصابع في الظلام" تقول: "تناول الإيراني قضايا إنسانية عامة، كما تناول القضية الفلسطينية من الحنين والبكاء على الوطن، وحاول أن يتجاوز تلك الرؤية في "الرصاص الأخيرة" رفض الواقع بدلا من البكاء عليه والعجز عن تغييره^(٣).

أما مجموعة "ثلاثة أصوات" لخليل السواحري، وبدر عبدالحق، وفخري قعوار، فهي تقدم صور الإنسان المسحوق، نتيجة الوضع الاجتماعي، كما هي عند

(١) المصدر نفسه، ص ١٨٢-١٨٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١٢.

فخري قعوار، وخلييل سواحري والإنسان المسحوق من العزلة، كما هي عند بدر عبد الحق^(١).

وكذلك مجموعة "أحزان كثيرة وثلاثة غزلان" لجمال أبي حمدان فهي: "التمايز بين الذات والعالم، الذات والأشياء الذات والواقع: بحيث يصبح اخفاق الواقع العربي بعد الهزيمة هو إخفاق للشخصية، وعجز وتحلل الواقع هو عجز وتحلل للشخصية"^(٢).

من الواضح فيما تقدم من نماذج نقدية تقدمها أمانة العدوان، أن الحس الواقعي الاشتراكي في رؤيته لدور الفن وتلازمه مع حركة الواقع وتمثيله هذه الحركة، ودور الشخصية القصصية في خلق التجاوز من أجل واقع مثالي آخر يتناسب وطبيعة التحولات، هو الذي يخرج من بين المفردات النقدية التي تستخدمها هذه الناقدة ولعل الشيء ذاته فيما نلاحظه في قراءتها واقع الحركة المسرحية في الأردن في فترة الستينات والسبعينات، فهي تقرأ هذه الحركة الإبداعية من خلال ربطها بحركة الواقع ومدى تمتلها مميزات هذه الفترة، بعد النص رسالة أيديولوجية تحمل في مضامينها المكونات المتداخلة في المجتمع الذي تظهر فيه، تقول: "هذا وكانت النصوص التي عرضت في الستينات، أو المرحلة التأسيسية التي ظل يقوم بإخراجها آنذاك المخرج الوحيد هاني صنوبر، هي مرحلة الترجمة والعرض للأعمال الأجنبية، ثم تلتها في السبعينات وعلى يد المخرجين الذين زاد عددهم، مسرحيات عربية تتضمن مشاكل عربية بالطبع وبسبب التشابه الكبير القائم بين المشاكل العربية في إطارها العام، وبين مشاكل المجتمع الأردني وقضاياها، فقد وجد المشاهد الأردني في هذه المسرحيات العربية مرآة يرى فيها نفسه، ومعالجة لقضايا تتلاءم وطبيعة ظروفنا المحلية وواقعنا المعاش"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٢١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

وفي تقييمها النصوص المسرحية في الأردن في هذه الفترة فإنها تقيمها "بالفقر" لأنها غير قادرة على الاقتراب من الواقع، ورصد حركة البيئة والشخصية التي تعكسها، فنقول: "وبالرغم من جميع المحاولات المبذولة لإيجاد النص المسرحي، فإن المسرح الأردني ما يزال يفتقر إلى النص المحلي القريب من الواقع والقائم على معرفة ورصد الواقع والبيئة، والشخصية المحلية التي تعكس هموم المتفرج ومشاكله، وبالتالي القادر على ردم الهوة بين المسرح والجمهور والمؤهل لتقديم مسرحيات من شأنها أن تخلق الجمهور المسرحي، والكاتب المسرحي"^(١).

بهذه النظرة الاجتماعية (الواقعية الاشتراكية) التي ترى النص منتجاً للمتلقي، وترى المتلقي مستجيباً للتغير الذي يقوم به الإبداع ويمثله، تتطرأ أمانة العدوان لدور النص ودور المتلقي وبالتالي دور المبدع.

ولعل بعض النماذج التطبيقية في قراءة هذه الإبداعات تظهر ملامح المنهج جلياً في جوانب متعددة تتمثل في محاولات البحث عن صورة الواقع في الإبداع ومدى تجسيد هذا الإبداع للواقع ومدى الالتزام الذي يقوم به المبدع تجاه مجتمعه وحركته، فنقول عن مسرحية "الرجال لهم رؤوس" تعتبر هذه المسرحية من أفضل المسرحيات التي عرضت نصاً وإخراجاً، حيث استطاع المخرج "شعبان حميد" أن يحمل المتفرج على فهم الدلالات العامة، واقع الأمة العربية والشخصيات قبل، وبعد النكبة ١٩٦٧ والاسقاطات الوطنية عليها، ومعاناة الإنسان الفلسطيني وتحول الشخصية الفلسطينية منذ عام ٤٨ حتى عام ٧٥"^(٢).

وفي تقييمها مسرحية "حلاق بغداد" إخراج أحمد قوادري، نقول: "تصور مسرحية حلاق بغداد المساوي والمباذل التي تدفع الشخصيات لاستغلال المناصب من أجل تحقيق أغراض ومصالح شخصية بحثاً -أمين سر المحكمة، و شهيدندر

(١) المصدر نفسه، ص ٢٥٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٨١.

التجار، (...) تصور الإحساس الإنساني الحاد بتفاهة المعطيات التي يمكن أن تدفع الإنسان إلى تقديم تنازلات أخلاقية^(١).

أما دراستها الثانية "مقالات في الرواية العربية المعاصرة ١٩٧٦، فقد جاءت تأكيداً على ملامح المنهج الاجتماعي لدى أمينة العدوان في قراءتها النقدية للنصوص الإبداعية، ففي هذه الدراسة والتي شملت ثماني عشرة رواية عربية، بحثت أمينة العدوان عن مدى التزام هذه الإبداعات في حمل مضامين الواقع الاجتماعي العربي، ولعل القصد الذي كان يكمن وراء اختيار الناقدة هذه الإبداعات من غيرها، هو الجانب المضموني، أكثر من الجانب الشكلي، ولعل هذه الرؤية هي جوهر المنهج الاجتماعي في تركيزه على المضمون أكثر من الشكل، فالنص ينجح بقدر ما يلتزم ويحمل من مشكلات الواقع لأن الفن مشبع بالمشكلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ومن هنا فقد دخلت أمينة العدوان هذه النصوص بقولها: "تشارك الأعمال الروائية التي تناولتها بالتحليل في سمة مشتركة واحدة وهي أنها قدمت رؤيا نقدية وواقعية للمجتمع العربي، لكل ما يضر به من قضايا اجتماعية وسياسية، وانعكاس هذه القضايا على بناء الشخصية وطرائق تفكيرها"^(٢).

لقد ركزت أمينة العدوان، كعادة النقاد الاجتماعيين في قراءاتها النقدية على الشخصية النمطية (النموذجية)، ولا يخفى دور الشخصية ونمذجتها في الاتجاه الاجتماعي، الواقعية، الاشتراكية، فهذه الشخصية تمثل حركة الإنسان في الواقع الاجتماعي، وتحمل الصورة الجمالية، لهذا الواقع، ومن هنا فهي ترى في الروايات التي قرأتها أنها تمثل عقم هذا النموذج نتيجة للقمع تقول: "ما يوحد وما يجمع بين هذه الروايات، هو تصوير العقم الذي تتحول إليه الشخصيات نتيجة القمع الذي تلقاه من المجتمع حيث تجد الشخصيات نفسها مرغمة أمام واقع غير مقتتعة به وغير قادرة على أن تحقق قناعاتها به، لا تجد سوى اللجوء إلى الهرب منه، أو الاستسلام،

(١) المصدر نفسه، ص ٢٨٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٥.

التوقع، الآلية، الزيف، الخيانة، الانتقام، أو اللامبالاة به، وجميعها مواقف تؤدي إلى خلق شخصيات عاجزة تتحرك بدون إرادة، وليس لها مطامح سوى البقاء حيث أن معرفتها بالواقع، معرفة لا تتضمن تغيير واقعها وحل مشاكلها بل هي معرفة تزيد الشخصية معاناة وهربا وسلبية وإحباطاً^(١).

ففي قراءتها رواية تيسير سبول "أنت منذ اليوم" تتطرق من رؤيتها تيسير سبول أدبيا ملتزما قضائيا أمته وحركة واقعه تقول: "يقدم الأديب الراحل الأستاذ تيسير سبول" في روايته "أنت منذ اليوم" صورا نقدية تتجسد في رؤية ملتزمة واضحة محددة للواقع قبل الهزيمة وبعد الهزيمة"^(٢) وليس هذا فقط، بل إنها تفسر البنية الروائية لدى تيسير سبول كونها صورة فوقية لبنية المجتمع، ولعل هذا من أهم ملامح المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية)، في رؤيته الفن بنية فوقية لبنية تحتية تقول: "تبنى الرواية على استحضار مقاطع غير مترابطة ولا متسلسلة، هي عبارة عن تراكم وتوالي صور مفاجئة، متناقضة، مزج وتقطيع الصور، أو المونتاج السينمائي بدل العقدة والصور التي تستحضر هي صور رمزية، مجازية بديلة عن مواقف الكاتب الفكرية والأخلاقية والسياسية للواقع المرفوض، يستعاض عن التسلسل الزمني والمكاني للأحداث المترابطة بالصور، بالصور التي تنبثق فجأة وتنتهي فجأة، وتعرض بالصدفة اللقاءات والاتصالات والعلاقات المتقابلة ويستعاض عنها بالسرد"^(٣).

وفي تقييمها رواية عبد الرحمن منيف "الأشجار واغتيال مرزوق" ترى أمينة العدوان هذه الرواية من خلال بطلها "النموذج الثوري" في مواجهة التحولات الاجتماعية وغيرها، تقول: "يدمر بطل رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" تأليف الدكتور عبد الرحمن منيف، جميع محاولات الإلغاء والاستلاب والسطو التي تبذل لمصادرة قناعاته وحرية ومسؤوليته، فهو يرفض الاستلاب الإلغاء والغيب،

(١) المصدر نفسه، ص ٤٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥١.

ويرفض أن يتحول إلى نموذج متشابه ومكرر عن شخصيات الآخرين، أو أن يتحول إلى مجرد رد فعل وتكرار لتفكير وآراء الآخرين، كما يرفض الذل والخضوع والتواطؤ مع زيف وتفاهة الواقع^(١).

إن هذا الصوت النقدي في مفرداته ولغته النقدية وتركيزه على دور الإبداع في خلق الواقع الجديد وتجاوز ما هو موجود هو صوت واقعي اشتراكي يرى في العملية الإبداعية مرحلة من مراحل إعادة صياغة الحياة التي تثير جدلية العلاقة بين الواقع الفني والواقع المادي وبالتالي تجسيد طبيعة الوجود الاجتماعي في فترة من الفترات.

ولعل نماذج أخرى من قراءات أمينة العدوان النقدية لهذه الروايات توضح مدى الالتزام بالمنهج الاجتماعي لديها، ففي جميع الروايات التي تم اختيارها بحثت عن النزعات الكامنة في شخوص الرواية والواقع، ومدى تمثل البنى الاجتماعية في هذه النماذج تقول في تقييمها رواية "تلك الأيام" لفتحي غانم وذلك من خلال تركيزها على صورة الشخصيات: "والمؤلف لا يضع حلاً لهذه الشخصيات المهزوزة المذلولة كيما تختار وتحمل مسؤوليتها! هل ستختار "زينب" الانفصال عن زوجها، أو العكس، هل يفصل زوجها؟ هل ينتقم سالم؟ هل يغير حياته؟ هل يتحمل مسؤوليته كإنسان متقف ما مصير هذه الشخصيات؟"^(٢).

لعل هذا البحث عن دور المبدع في إعادة صياغة الحياة، وتجاوز الواقع المأزوم إلى حياة أخرى، هو ما يطلبه أصحاب المنهج الاجتماعي في الإبداع - والنقد - من المبدع الذي عليه أن يساهم في تثوير الواقع والبحث عن بدائل لما هو موجود، ولعل هذا يتضح أكثر في تقييمها شخصيات رواية "الضحك" لغالب هلسا إذ تقول: "تحس الشخصية الرئيسية بتفاهة قناعاتها، وبالتالي تفاهة وضالة شخصيتها

(١) المصدر نفسه، ص ٥٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٢.

حين تتخلى عن قناعاتها، وتعجز عن أن تلتزم بها وتدافع وتضحى من أجل تحقيقها، بحيث يبدو أن تمردها ادعاء خال من أي اقتناع أو إيمان صحيح بما تتادي به^(١).

إن دور الشخصية في الاتجاه الاجتماعي في النقد دور كبير من حيث إنها تحمل صورة التغير والبحث عن النمذجة، وهذا ما بحثت عنه أمينة العدوان في نماذج شخصيات الروايات التي درستها، ومن هنا فإنها تقول في شخصية "فريد" في رواية "الغائب" لنوال السعداوي: "وتمثل شخصية فريد وأمها التي تدفعها إلى التفوق والقيام بعمل واكتشاف جديد رمزا ومعنى يبعث على اليقين والقبول في عالم ترفضه، ومرآة تعكس لها ذاتها، وفي الإحساس بأنها ضرورة ومهمة ومبرره في عالم غير مبرر"^(٢).

وعندما تصبح هذه الشخصية نموذجا في الاتجاه الاجتماعي، فإنها تحمل نمذجة الواقع ومن هنا فإن رواية إميل حبيبي المتشائل، عند أمينة العدوان، تقدم من خلال "نموذج الشخصية" تجسيدا "لمرحلة تاريخية فنقول "قدم إميل حبيبي من خلال رصد الأحداث السياسية السمات العامة للمرحلة التاريخية ١٩٤٨-١٩٧٢ في فلسطين، وتوثيقها اجتماعيا وسياسيا وأدبيا، كما قدم انعكاسات هذه الأحداث على سلوك الإنسان الفلسطيني من خلال نموذج المتشائل الذي صب فيه كل السمات العامة التي تميز الشخصية الفلسطينية وتشكل شخصية المتشائل حصيلة ملامح شخصيات المجتمع بكل تناقضاتها، حيث تشترك أي شخصية فلسطينية بسمة أو أكثر من سمات المتشائل السلبية"^(٣).

أما دراستها الثالثة التي صدرت عام ١٩٨١ بعنوان (قراءات نقدية) والتي شملت أربع دراسات نقدية، إشتتين عن أعمال الكاتب المصري جمال الغيطاني والثالثة عن قصة اللجنة" لصنع الله إبراهيم، والرابعة عن مجموعة القصص الأردني

(١) المصدر نفسه، ص ٨٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٥٢.

هاشم غرايبة "معموم صغيرة"، فجاءت هذه الدراسة في منهجها تأكيداً آخر على المنهج الاجتماعي لدى أمينة العدوان، وأخذها بتلابيب هذا المنهج في كل دراساتها التي قدمتها، من حيث قراءة هذه الإبداعات في سياقها الاجتماعي الذي كان عاملاً فاعلاً في ظهور هذه الإبداعات، ومدى الدور الذي يقدمه المبدع من خلال التزامه هذه القضايا والتغيرات التي مست التركيب الاجتماعي، فجاء البحث عن مضمون هذه الإبداعات ودور الشخصيات في صنع الحدث ومحاولة تجاوز الواقع والعمل على تغييره، لقد سيطرت صورة الثورة والرفض على الرؤية النقدية لدى أمينة العدوان إذ ألبست هذه الرؤية للإبداعات التي قرأتها، ففي قراءتها مجموعة جمال الغيطاني: "ذكرى ماجرى" تدخل هذه المجموعة من خلال ربطها بالسياق التاريخ والاجتماعي اللذين أوجدها، إذ ترى هذه النصوص وثائق تحمل حركة التغيير وطبيعة المرحلة الجديدة في المجتمع المصري نتيجة لمعاهدة السلام مع إسرائيل، تقول: "يتألف هذا الكتاب من مجموعة من القصص القصيرة "جمال الغيطاني" تتحدث عن مصر، في المرحلة الحاضرة (١٩٨١) مصر بعد عقد اتفاقية الصلح مع إسرائيل، حيث تصور ما اتبع من إجراءات سياسية بعد عقد اتفاقية الصلح مع إسرائيل كما وتقدم دراسة أبجدية في السياسة المصرية"^(١).

ففي قراءتها قصة "الزويل" تقول: "إدانة للوسائل التي تستخدمها المؤسسات والتي تعمل على أن لا ينمو وعي الإنسان أو المواطن العربي لكي لا يساهم هذا الوعي في تطوير المجتمع لكي يبقى المجتمع متخلفاً، وتسهل السيطرة عليه، وهي أيضاً إدانة لقمع الطاقات الفاعلة وللطاقات العلمية، وإدانة الدور في تكريس وتبرير إهدار الطاقة العربية وتجميدها، واستنزافها لكي لا تقوم بأي بناء أو تطوير لمجتمعها"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٧.

(٢) المصدر نفسه، ٢٢.

وفي تقييمها رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم فإنها ترى الإبداع مواجهة مع الواقع والبحث عن علاقة جدلية مع هذا الواقع المضاد، إن الإبداع بحثاً عن التغيير، تقول: "إن الوسائل التي تستخدمها اللجنة لتدمير الفكر الوطني القومي ووسائل مدانة وغير أخلاقية حيث من حق الإنسان أن يفكر مستقلاً، كما أنه يملك الحق أن يطالب باستقلاله الفكري، كما أنه لا يوجد أي قانون يلزمه أن توافق اللجنة على فكره كما لا يحق لأحد أن يمنعه أن يفكر أو يصادر فكره بأساليب التهديد والقمع"^(١).

أما مجموعة "هموم صغيرة" لهاشم غرايبة، فهي في نظر الناقدة الاجتماعية أمينة العدوان: تبحث عن المساواة والعدالة بين البشر^(٢) ومن هنا فإن شخصياتها جاءت لتعكس طبيعة الصراع بين القوى المتداخلة في المجتمع، تقول: "هذا وقد تفاوتت ردود فعل الشخصيات أمام الاستغلال، وإن كان سخط الشخصيات على القوى التي تستغلها تتفاوت بين "أبو ماجد" الذي يدوس على قدم التاجر عند، رفض أن يزوجه ابنته- وأن يضحك أبو صالح ضحكة مقطوعة النفس، وأن يسخر من تعامل الإمام بالربا وفي القتل والجوع"^(٣).

لعله قد اتضح مما قدم الدارس الحالي من نماذج نقدية قدمتها أمينة العدوان، مدى ظهور ملامح المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في هذه النماذج التي تمثل بقوة قراءات أمينة العدوان النقدية، ولعله أيضاً يصدق هذا على كل نموذج يؤخذ لأمينة العدوان في نقدها فهي في قراءتها الإبداع تدخله من باب الالتزام بقضايا الأمة والعصر وتركز على مدى تمثل هذا الإبداع لحركة الواقع والبحث عن النماذج الشخصية التي تعمل على تصوير الإنسان بصورته الكلية الفاعلة في حركة المجتمع من أجل تجاوز ما هو مخالف ومتخلف إلى حياة تحمل ملامح التغيير وتقيم جدلية الصراع مع الآخر وتثوير الواقع ودفعه نحو التغيير، والبحث أيضاً عن الوعي الاجتماعي وعمق المشكلات الشخصية العربية التي جسدها الإبداعات وعملت على إلغاء المسافة بين الخاص والعام وتحقيق الرؤية الشمولية للواقع ومكوناته.

(١) المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤١.

عبد الله رضوان

عبد الله رضوان واحد من النقاد في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ حاول هذا الناقد أن يلتزم منهجاً نقدياً واحداً في ممارساته التي قدمها، هو المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) على الرغم من أن النظرة الأولى في بعض ممارساته قد توحى بنزوعه نحو البنيوية لكن النظرة الثاقبة المتفحصة تجد أن جوهر هذه الممارسات هو جوهر المنهج الاجتماعي بكل تجلياته كما سيوضح خلال عرض هذه الممارسات.

لم يكن هذا التصنيف للناقد عبد الله رضوان في اتجاهه النقدي ضمن الاتجاه الاجتماعي اعتباطاً ذاتياً بل منهجياً اعتمد المفردات النقدية التي يستخدمها هذا الناقد في قراءته النصوص الإبداعية، ومحاولة تقييمه هذه النصوص ضمن الإطار الاجتماعي للنقد، سواء في رؤيته الإبداع فناً يحمل المضامين الفكرية ورسالة تتضمن الواقع وحركته أو قراءته هذا الإبداع كوثيقة تعكس الخاص من خلال العام.

كانت أولى الممارسات النقدية التي قدمها عبد الله رضوان دراسته "القصة القصيرة الأردنية ١٩٧٠-١٩٨٠، بعنوان "النموذج وقضايا أخرى" ويرى الدارس أن أولى ملامح المنهج الاجتماعي في هذه الدراسة تبدأ من عنوانها "النموذج" إذ يمثل مصطلح "النموذج" جوهر المنهج الاجتماعي في النقد، بل مقولته الرئيسة، كما يقول لوكاتش: "ان المقولة الرئيسة والمعيّار الرئيسي للأدب الواقعي هو النمط Type"^(١)، وعندما يدخل عبد الله دراسة القصة القصيرة في الأردن فإنه يبدأ بربط هذا النوع من الإبداع بحركة المجتمع والصراع الطبقي الذي أدى إلى ظهور مثل هذا اللون من الإبداع فيقول: "القصة القصيرة فن حديث نسبياً، ارتبط ظهوره بظهور

(١) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، مصدر سابق، ص ٢٨.

البرجوازية طبقةً صاعدة في أوروبا، فرضت حضورها وفاعليتها في نهايات القرن الثامن عشر، وبدايات القرن الماضي، هذه الطبقة التي فرضت البطولة الفردية حالة مجتمعية، تطلبت تعبيراً جديداً عن البطل الفرد، كما أنها وبما فرضته من أشغال لوقت الفراغ وضرورة السرعة في إنجاز كل شيء، تطلبت مقابل ذلك شكلاً جديداً من التعبير الفني يشبه الرواية، ولكنه مغاير لها من حيث طول صفحاته، وعدد الكلمات المستخدمة فيه^(١).

لعل هذا التعليل والرؤية في طبيعة الإبداع كونه يحمل صور المجتمع وحركته في الواقع المادي، هي رؤية المنهج الاجتماعي في النقد، وخاصه الماركسية منها التي " تبحث عن الجذور المادية لكل ظاهرة "^(٢) وترى في حركة التاريخ تفسيراً لذلك.

وكعادة النقاد الاجتماعيين فقد بحث عبد الله رضوان كمدخل لدراسته: الموضوع، والمضمون والشكل، والعلاقة بينهما، ليقدم المضمون على الشكل تحقيقاً لرؤية المنهج الاجتماعي الذي يؤكد ذلك، فيقول عبد الله رضوان: "فالمضمون يستمد من الواقع الموضوعي والمضمون الواقعي هو الذي يحدد الشكل، وهذا يعطينا تصوراً عاماً للعملية الفنية " التي سنناقشها لاحقاً ذلك أن مجال الفن هو كل ما يهم الإنسان في الحياة والطبيعة"^(٣).

أن هذه الرؤية الاجتماعية (الواقعية الاشتراكية) مارسها عبد الله رضوان في قراءته وتقييمه النصوص الإبداعية فيما اختار من نماذج تمثل ما أطلق عليه النموذج، يقول في تقييمه قصة "فراس الصابي" لجمال أبي حمدان: "لا أظنني أبالغ حين أقول، إن قصة فراس الصابي هي أفضل القصص التي قدمها جمال أبو حمدان في مجموعته: أحزان كثيرة وثلاثة غزلان"، وهذا راجع عندي أنها القصة الوحيدة في المجموعة التي

(١) عبدالله رضوان، النموذج وقضايا أخرى، ص ٩.

(٢) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ص ٢٣.

(٣) عبدالله رضوان، النموذج وقضايا أخرى، ص ٢٣-٣٣.

الحركة فيما يقدم يقول: " فخري قعوار إلى هذا النوع من التعامل الرمزي في قصصه خاصة في مجموعته -ممنوع لعب الشطرنج- بهدف تعميق الحالة المطروحة وإضافة أبعاد حديثه لها (...) نستطيع أن نمثل على استخدام المواقف الرمزية في العمل لدى فخري بقصة - الخيل والليل - يلجأ فخري فيها إلى استخدام مقولة المتنبي المشهورة " الخيل والليل والبيداء ... " ليوظفها في عمله في محاولة للاستفادة من الطاقة المعبرة التي تملكها شخصية المتنبي، فعبر أسلوب شبه هزلي يطرح لنا فخري قعوار الذي تحرك فيه بطله، أثناء حواراه مع -أبي علي- شريكه في الغرفة الصغيرة - غرفة السجن - كما توحى القصة، فنعرف عبر هذا الحوار أن أسباب قدوم البطل إلى هذه الغرفة هو رفضه لواقعه العام، وإصراره على توزيع راتبه على المتسولين، وكرهه للسيارات الفخمة على أن استخدام المتنبي هنا لم يقدم فعالية حقيقية لحركة الحدث، وإنما بقي على هامش الحدث نفسه دون أن يحقق فخري استخداماً موفقاً لشخصية المتنبي -الرافض والمتمرد واقعياً، بل ودون أن يعطيه أبعاداً جديدة، فالمتنبي في القصة لم يخدم بما يحقق الشرط الفني في الاستخدام التاريخي، وإنما بقيت شخصية مستقلة، بعيدة عن التوحد، بل حتى التماس مع بطل القصة المتمرد"^(١).

لقد أطلت الاقتباس حتى يتبين مدى محاولة الناقد البحث عن وجود الالتزام والمواءمة بين الرمز وواقعه الذي حاول تجسيده إذ فشل الرمز هنا في محاولة التجسيد هذه فأصبح نشازاً في مضمون القصة وشكلها وهذه هي الرؤية الاجتماعية لطبيعة الابداع، أي التوافق بين الواقع الموضوعي والواقع الفني.

أما الجزء الأخير من هذه الدراسة وهو " المرأة في القصة القصيرة المحلية " فان عبد الله رضوان يؤكد منهجه الاجتماعي، في قراءته هذه الظاهرة، اذ يصرح قبل الدخول في هذا الموضوع بالقول: " ان هذه الدراسة لا تهدف إلى مناقشة القضية

(١) المصدر السابق، ص ٩٩-١٠٠.

الجمالية المطروحة في الأعمال الفنية، فهي تدرس مدى قدرة قصاصنا على التعامل فنياً مع أبطالهم، إنها تهدف إلى تقديم صورة صادقة عن طبيعة التوجهات التي طرحها قصاصونا في أعمالهم، فيما يتعلق بشخصية المرأة، وبالتالي فهي دراسة تركز على الموضوع دون اهتمام كبير بجماليات الأعمال المقدمة^(١).

ان هذا الالتزام من قبل الناقد بالبحث عن المضمون الواقعي ومدى الالتزام به من قبل المبدعين، هو عين المنهج الاجتماعي الذي يعلي من شأن المضمون ويراه أساساً للتعبير والتحول، فعندما يحاول ان يقيم قصص " هند ابو الشعر " فانه ينظر إلى هذه القصص من جانب علاقتها مع الواقع وتتناقضاته، وشكل النموذج الذي تصنعه هذه القصص، يقول: " على ان ما يسيطر على قصص هند هو النموذج المنهزم المستسلم لضغط الظرف الموضوعي وهو المجتمع - انه - أي المجتمع - العدو المختفي وراء معظم أبطالها يكبح جماحهم وفي أحيان كثيرة يسحقهم وهي - أي هند - لا تعطي مؤشراً للخلاص انها تطرح الحالة^(٢).

في عام ١٩٩١ أصدر عبد الله رضوان دراسة أخرى بعنوان "أسئلة الرواية الأردنية" دراسة في أدب مؤنس الرزاز الروائي" إذ جاءت هذه الدراسة تؤكد المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) لدى هذا الناقد من خلال رؤيته الإبداع وممارساته النقدية عليه، فقد عرض في بحثه الأول من الدراسة مسيرة الرواية الأردنية، في إطار حركة المجتمع ومدى التزامها في هذه الحركة، وحملها المضامين الايديولوجية السائدة في ذلك الوقت، فهو يرى ان روايتي "أنت منذ اليوم" لتيسير سبول، و"الكابوس" لأمين شنار هما بداية الحركة الروائية الأردنية الملتزمة في ابراز دور المبدع في حركة الواقع ومدى حمله هذا الواقع في إبداعه. يقول: "نحن هنا لا نقصد القفز التاريخي على

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٢-١٢٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٠.

تسقة بين الروائيتين باعتبار "أنت منذ اليوم" و "الكابوس"

مما يردى مما يفند مزاعم العكس الفوتوغرافي للواقع،

فمن جهة اجتماع على الأدب، باعتباره بنىه فوقيه لصالح

مع عدم إلغاء الفهم العلمي للعلاقة بين الذاتي

باعتباره بنية فوقية للواقع ومشكلاته هو جوهر ما

تلقن "صورة للواقع" وأنه يكون أصدق مرآة إذا

أظهر الكاتب قدرته على النفاذ إلى بنية
الشيء (٢).

عندما قدم قراءته للأعمال الروائية الأردنية فإنه

بحث (لاشتراكين) بحث عن صورة حركة الواقع في

مقرأها ويعمل على رصد التوافق بين الواقع الفني

وتحيزان بعضهما بعضاً إلى الوجود، يقول: "وهكذا تبدأ

في تفتيت عالمها اليومي لكسر أحاجي الشخصيات،

مما يفظ "عناد الشاهد" على دوره ومتابعته الواعية،

وتدخل الشخصيات الروائية حيز الفعل

عند تناقضية أو الايدولوجية (بعناد الشاهد الذي يمثل

بنا الشخصيات بدلالاتها المحددة.

أ- الرائد + المستر + الرئيس ← الأيديولوجية القومية سقوط تاريخي وخيانه لمبادئها.

ب- متقال - مريض في القلب ← الأيديولوجية الماركسية - مسافة شاسعة بين القول وبين الواقع / الفعل.

ج- مريم + الغزاوي ← الثورة الفلسطينية في حربها وثورتها المستمرة^(١).

وفي تقييمه رواية " اعترافات كاتم صوت " فإنه ينطلق من تمثيل الواقع داخل هذا العمل فيقول: " أما الحدث الرئيسي الذي تقدمه هذه الرواية فهو يعتمد أساساً على مقولة القمع السياسي الذي يمارس في عالمنا العربي، وهو قمع الدولة وقمع الحركة ضد كل من يرفض الطاعة الشاملة، دون نقاش أو اعتراض"^(٢).

ولعل نموذجاً آخر من دراسته هذه يؤكد المنهج الاجتماعي الذي ينطلق منه عبد الله رضوان في قراءته النصوص، ففي تقييمه رواية " متاهات الأعراب في ناطحات السحاب " يقول: " والعنصر الثالث الذي سنعمد إلى متابعته في هذه الرواية، رواية " متاهات الأعراب في ناطحات السحاب " الخطاب الروائي فيها، وأول ما نلاحظه هنا سيطرة مقولة القمع بأشكاله السياسية / الاقتصادية / الاجتماعية / الإعلامية / الترفيهية / الجنسية .. الخ من أشكال القمع التي تدّينها الرواية (...) وهي أداته المجلد القمعي السائد حالياً وتاريخياً، والذي تعرّض له الإنسان العربي منذ بداية تواجده الإنساني حتى الراهن، بحيث أن الرواية تبدو وكأنها رواية التناقض والصراع داخلياً (أي داخل وعي أبطالها) وخارجياً (أي في الواقع الموضوعي الذي يشكل مرجعيتها التاريخية والاجتماعية)^(٣).

(١) عبدالله رضوان، أسئلة الرواية الأردنية، ص ٣٨-٣٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٤٩.

١ - الله رضوان دراسته بعنوان "البنى السردية،

فئة تجربة الأردنية" والدراسة جاءت في قسمين الأول:

٢ - الثانية في القصة القصيرة الأردنية ويرى الدارس أن

٣ - دراسة التي عولجت والعلاقة التي تجمعها فقط

٤ - في هذه الدراسة منهجه الاجتماعي في النقد.

٥ - أول وهله بالاتجاه البنيوي في النقد، لكن عندما

٦ - تصنيف النقي فإن ما يبرز من المناهج بشكل

٧ - "فئة الاشتراكية" ولم يبق للجانب البنيوي

٨ - من جانب منهجي في الدراسة. وأول ما يأتي به

٩ - الاجتماعي الذي بنيت عليه الدراسة هو رؤية

١٠ - الادعاء، إذا هي رؤية تخالف الرؤية البنيوية

١١ - بالعلاقات الداخلية في النص. ولعل رؤية

١٢ - نقدية بمجملها هو الذي يحدد منهجية الناقد،

١٣ - هذه التقنيات هي مجرد وسائل يلجأ إليها

١٤ - بذاتها حيادية لا قيمة اجتماعية - سياسية -

١٥ - حمل خطاب المبدع عبر حمل وعي ورؤية

١٦ - كما أن حسن استخدامها وإتقان التعامل

إن هذه الرؤية لدور البنية (الشكل) هي رؤية أصحاب المنهج الاجتماعي الواقعية الاشتراكية) التي ترى أن الشكل تابع للمضمون، وأن المضمون هو الذي يفرض الشكل ويطلبه بينما رؤية البنيوية: أن الشكل هو الأساس وأن العلاقات داخل هذا الشكل هي فقط التي تحمل القيمة وبالتالي فالشكل مقطوع عن واقعه وتاريخه.

لقد فرضت هذه الرؤية على عبد الله رضوان أن يربط هذه السردية في واقعها الاجتماعي كبنى فنية تحمل حركة الواقع وبنية المجتمع، فتقول: " وانظر لتتووع زوايا الرؤيا لدى مبدعي القص، ولتتووع مهاراتهم ووعيهم في توظيف تقنيات القص، ونظراً لأن أية بنية فنية هي في النتيجة بنية اجتماعية بشكل أو بآخر، فإن تتوعاً واضحاً في أشكال هذه البنية يظل أمراً مفروغاً منه، بل ومطلوب دائماً" (١).

ومن هنا فعندما يقيم البنية السردية عند غالب هلسا، فإنه يطرحها من خلال ربطها بحركة الواقع ويضعها في دورها تجاه الالتزام بهذه الحركة وحملها، يقول: " كما لاحظنا في السياق، فإن براعة " غالب هلسا " قد تجلت في تقديم صيغة متطورة من السرد المرتبط بحركة الواقع الاجتماعي - السياسي المعاش، بحيث يبرز نبض الواقع محملاً بهموم الإنسان المعبر عنه - العشائر الأردنية في النص - مع غنى مميز في التفاصيل، التفاصيل الموضوعية، وقد ضمنيت فنياً لتقديم سرد غني بالمعرفة، واضح الرؤية والموقف، وهذه إحدى أهم خواص القص الواقعي، والذي يقدم خطابه، قوله من خلال نص قصصي له بنيته الخاصة به، وهذا ما يضعنا في صميم التجربة القصصية الأردنية، وقد تبلورت ونمت بنية قصصية متفوقة ذات حضور" (٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥.

تقتصر في الأردن، فانه ينطلق من رؤية المنهج

تعتبر باعتبارها حاملة للموقف والرؤية، فيقول: " إذا

تعتبر الأساس والحاسم في بنية القص الفني، كما أنها

الأيدلوجي الذي يتخذه القاص في حياته، فإن

أن يعطي مؤشراً قوياً على وجهات نظر ووعي

تعتبر مبدعنا " أحمد عودة " فإننا وفيما يتعلق

يضم معجماً لغوياً خاصاً بالشخصيات السلبية

تعتبر في الغالب من أهم مفردات هذا المعجم "

يضم معجماً لغوياً يبدو لصيقاً بالشخصيات

ومن مفردات هذا المعجم، " الحزن، اليأس،

تعتبر وغيره من النماذج، مدى التعمق في جوهر

تعتبر (في هذه الممارسات لدى عبد الله رضوان، إذ

تعتبر في عده هذه الممارسات من صميم المنهج

عبد البديوي.

تعتبر " دراسات تطبيقية في القصة القصير الأدبية "

تعتبر تأكيداً للمنهج الاجتماعي لدى عبد الله

تعتبر هذا المنهج، وليس هذا فقط، بل إن تطبيقاته

تعتبر الذي أراه لمناقشة هذه المجموعة - مجموعة

تعتبر " غزلان " ودراساتها هو أن نتركها تقدم نفسها

تعتبر نريده، إنها محاولة اختراق العمل من داخله

لفهمه ومناقشته مع الحفاظ على الخط العام في إصدار الحكم وهو محاولة الالتزام بالمنهج الواقعي في الحكم، هذا المنهج الذي أراه المرجع الأول والأخير لإبراز مدى نجاح العمل أو عدمه^(١).

وعندما يقرأ عبد الله رضوان هذه الإبداعات التي يريد منها أن تقدم نفسها فإنه يربطها بحركة الواقع التي تتطلب المقاومة والنضال يقول: "إن فالقاص يبحث عن شيء آخر يكاد يتفق مع خطه العام، الإنسان المهزوم، الحزين المستسلم لواقعه، لقد تعدد القاص أن يجيء بنموذج مقاوم، يأخذ أبطال التراث العالمي ليرينا إياه، ليس من وجهه البطولي المشرق، وإنما من وجه آخر، حتى أن الأسد ولشدة استسلام الطرف الآخر، وحزنه لم يأبه له، فخرج سبارتاكوس حزينا باكيا، وكأنني بجمال يريد إقناعنا بلا جدوى المقاومة والنضال، وأن الحزن والانكسار هو الحقيقة الوحيدة في الحياة"^(٢).

وفي المقابل فإنه عندما يحكم على مجموعة قصصية بالفشل فإنه يحكم عليها بسبب مفارقتها حركة الواقع، يقول: "ولكن ما أكبر المفارقات التي يقع فيها العبسي، أحيانا، وهي كبيرة ليس بكمها، ولكن بحجمها، ومدلولاتها، ذلك أن العبسي لا يأبه كثيرا لواقعه الموضوعي، أو لنقل إنه أحيانا يلغي الفارق بين الواقعي الموضوعي والفني، ففي قصة "الداويمة" وجود المنفى مسألة ضرورية لاكتمال الحدث حتى يعمق شخصية "حامد الذيب" ولكن أن يكون المنفى محددًا موضوعيًا في الواقع القائم باسم الكرك، فهو خطأ، ليس بالبسيط، ونستغرب من العبسي الوقوع فيه، فالواقع الموضوعي ليس مكانا فقط بقدر ما هو علاقات"^(٣).

إن أي نموذج يأخذه الفاحص سيجد فيه ضالته في البحث عن المنهج الاجتماعي عند عبد الله رضوان، فهو ملتزم هذا المنهج في كل قراءاته التي قدمها.

(١) المصدر نفسه، ص ٨٧-٨٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٨٥.

١٩ - عنوان مجموعة من مقالاته النقدية في

أرنست - ست في الأدب العربي الحديث"، إذ جاءت هذه

الدراسة التي لدى هذا الناقد بالرغم من وجود بعض

نقصات في مادتها النقدية فهي اجتماعية (واقعية

رصدت بالبنية الفنية، فعندما يدرس عرار فإنه يقدمه

الشعر عن العنوان يوضح مدى البحث عن الالتزام في

عنوان "بند الضال" لمحمد إبراهيم لافي تحت عنوان

شعرية في الفزاع تحت عنوان "شعراء ومواقف" ويقرأ

مراد حسنة "تحت عنوان " المرأة النموذج المتفوق"،

ويتخذ من "فيقرأها تحت عنوان " الحمرروي أو ملحمة

٢٠ - عنوان دراسته الأخيرة "الرأي" دراسات

روية في هذه الدراسة يبدأ المنهج الاجتماعي من

نقد الشعر في هذه المنهج لدى عبد الله رضوان الذي يرى

عنوان الشعر، بل إنها الفن الوحيد الذي يرى فيه المجتمع

مكتسب من الروائي^(١).

في رأيي: ينبغي الفن في يحمل صورة الواقع، وبالتالي حياة

التاريخية فيها الرؤية الاجتماعية (الواقعية الاشتراكية) للفن

في الفن حدة وتغيراتها المستمرة وهنا يقفز إلى أذهاننا

عبدة من مع تغيير العالم الذي نعيشه^(٢).

١ - سيولوجيا الرواية العربية، ص ٥٠.

٢ - سعد حليم، ص ١٢.

ورغم أن عبد الله رضوان ينكر استخدامه أي منهج محدد في دراسته^(١)، إلا أنه يعود ليعترف على استحياء باستفادته من " منجزات علم الاجتماع، كما جاء في أدبيات لوكاتش ولوسيان جولدمان"^(٢).

إن الدارس الحالي لا يجد ضرورة في اعتراف الناقد باستخدامه منهجاً معيناً، لأن تصنيف الدارس لهؤلاء النقاد كان تصنيفاً يعتمد المادة النقدية وكيفية تقديمها من خلال الرؤية النقدية والمصطلح النقدي الذي استخدمه الناقد، وبالتالي فإن عبد الله رضوان ناقد اجتماعي (واقعي اشتراكي) في ممارساته النقدية، واعتماده المفردات والمفاهيم والإحالات المرجعية لديه، وفي هذه الدراسة أكثر دراساته سفوراً عن هذا المنهج بدءاً من عنوانها كما أشار الدارس وانتهاءً بتطبيقاتها التي تضمنتها، ففي الفصل الأول نجده يبحث عن " تجليات الواقع الاجتماعي في الرواية الأردنية "، إذ يدخل هذه الرواية من فهم الواقعية الاشتراكية لدور الأدب في حياة الإنسان فيقول: " تفكر الدول العربية عموماً إلى تاريخ شعبي " غير رسمي " يقرأ ويحلل تحولات مجتمعاتها، وتطورها نحو المجتمع الحديث، ذلك أن التاريخ الرسمي السائد هو تاريخ أفراد حكام وليس تاريخ شعوب، هذا يعني أن أي محاولة لفهم التحولات الاجتماعية / الاقتصادية، يتطلب بحثاً عن مصدر غير رسمي ينبئ ويحلل ويتنبأ، والأدب بمختلف أشكاله يمثل المرجعية المعرفية العامة، التي يمكن من خلال قراءته أن يعطينا تصوراً عاماً حول طبيعة التحولات في الواقع الاجتماعي المصّور"^(٣).

(١) عبد الله رضوان، الرائي، ص ٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩.

هذه قصة الإبداع، فإنه يعرض نماذج من الرواية الأردنية
حديثة، سواء في الريف أو المدينة، أو المخيم ليصل إلى
نوع من استنتاج أولي يقول: إن متابعة تجليات الواقع
في النص الروائي الأردني متدغماً مع تحولات
ثقافته المتعددة (١).

تسبب الرزاز فإنه يقيمها من وجهة نظر المنهج
تُعطيها عنواناً يدخل من خلاله إليها وهو "حين
نعي هو الأدب الذي يصور البطل الإيجابي وهو
التي تمر بها الحياة، خلال العكس الخلاق للواقع
يرتبط السائد، بنمذجه، يتعرف على أدق خصوصياته،
سياق، كذلك يمكن النظر إلى تجربة مؤنس الرزاز

رؤية من بنش، أو زمن المغيرة" لمحمود عيسى موسى،
التي رؤيته للأدب، ويدخل إلى هذه الرواية من خلال
في نهاية وانتهاء عبر البطولة الجماعية لأن هذه الأخيرة
ولات الباقية وصراع الإنسان مع حركة الواقع
بطولة، الأفراد ينتحرون، أما الشعوب فهي القادرة
على عدة، خلال صراعها اليومي، صراعها مع
تحدياته، عبر متواليات التحدي والاستجابة يتغير
ظل قادراً على أن يكون في دوره أقرب إلى

الدورات التاريخية الكبرى التي تستغرق أجيالاً عده (...) بهذه الرؤية الشمولية لصراع الإنسان يمكن فهم واستقبال " حنّش بنتش " للأديب محمود عيسى موسى^(١).

وفي قراءته إبداعات غسان كنفاني فإنه يدخلها من باب " الالتزام " وأن غساناً " أديباً مناضلاً"^(٢) جسّد حركة الواقع الفلسطيني وثورته في إبداعاته الفنية، لتأتي هذه الإبداعات أدوات للثورة والبطولة، يقول في تقييمه رواية " أم سعد ": " وهكذا تظل رواية أم سعد على قصرها - فهي في حدود خمسة عشر ألف كلمة - الرواية المتميزة في تجربة النضال الفلسطينية- أنها التوزيع الإبداعي لمجمل التجربة النضالية الفلسطينية، في حياة غسان كنفاني مبدعاً وإنساناً، هي رواية منحازة إلى الحياة، إلى التاريخ في تجده، فالثورة - في لحظة الإبداع - قد تكون بدأت مسارها الصحيح، أما العود اليابس الذي رآه الكاتب في بداية العمل فقد أقفلت أم سعد المشهد به قائلة: " برعمت الدالية يا ابن العم برعمت"^(٣).

وعندما ينتقل إلى قراءة بعض أعمال الروائي الجزائري " الطاهر وطار " وهما روايتا " اللاز " و " عرس بغل " فإنه يدخل إلى الأولى كونها " ملحمة شعب " والثانية " استحالة التواصل " باعتبار الطاهر وطار روائياً ملتزماً في حمل حركة واقعه الجزائري، وأنه أديب الثورة الجزائرية يقول: " يمكن القول بثقة، ان الطاهر وطار يشكل ظاهرة فنية مميزة ليس في الجزائر فقط، وإنما في المغرب العربي عموماً، إنه أديب الثورة الجزائرية الذي يعي دوره الحقيقي كفنان ملتزم بمجتمعه وبشعبه، لصالح تقدم هذا المجتمع، وتحقيق الثورة الزراعية والصناعية تمهيداً لتكوين المجتمع الجزائري الحديث"^(٤).

(١) المصدر نفسه، ص ٦٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

وفي قراءته رواية " الوباء " لـهاني الراهب، فانه يقرؤها من جوانب البناء والسياسة والاقتصاد، والاجتماع، والايديولوجيا، والعلاقة بين الشكل والمضمون ولكنه في كل ذلك يعتمد المنهج الاجتماعي فيقول: " الوباء " إذن عمل يستند إلى واقع اجتماعي / ولكنه في كل ذلك يعتمد المنهج الاجتماعي، يقول: "الوباء إذن عمل يستند إلى واقع اجتماعي / جغرافي / سياسي يقول واقعه، يشهد عليه، ويدينه، الوباء، مرض اسمه الدولة، في سيطرتها وقمعها ولا إنسانيتها^(١) " في تقييمه للعلاقة بين الشكل والمضمون فإنه يعتمد عالم الجمال الماركسي على لسلن بيلنسكي، فيقول: "حين يكون الشكل هو التعبير عن المضمون يكون مرتبطاً به بحيث إن فصله عن المضمون معناه القضاء على هذا المضمون وبالعكس، إن فصل المضمون عن الشكل معناه القضاء على الشكل إياه، هذه المقولة العامة نجد تمثلاً قائماً في هذا العمل، فليس عبثاً أن جاءت الرواية متخذة نسفاً رباعياً في البناء"^(٢).

أمّا مأخذه على هذه الرواية فهو المفارقة التي يراها بين هذه الرواية وايديولوجيتها، وهذا بالطبع هو موقف أصحاب المنهج الاجتماعي في بحثهم دائماً عن المواءمة بين الرؤية لدى المبدع ومدى تمثّلها في إنتاجه يقول: " ختاماً نقول: إننا أمام رواية متميزة قد تخالف خطابها الايديولوجي، ولكننا لا يسعنا إلا أن نقدّر هذه التجربة ونعطيها تميزها في مسار الرواية العربية ".

وفي الفصل السابع من دراسته الذي يضعه تحت عنوان " متابعات نقدية " فإنه لا يخرج عن منهجه الاجتماعي في هذه المتابعات، ففي قراءته رواية (العُشاق) لرشاد أبي شاور يراها صورة " للالتزام " لدى المبدع في حركة الواقع ويستشهد برؤية هذا المنهج في تقييم الرواية، يقول: " وإذا كان المنهج الواقعي في النقد يرى أن العملية الفنية هي عملية معرفية بالدرجة الأولى، فإن رشاد في روايته يقدّم هذا المنهج، إذ إن الدعامة الأساسية لرواية " العُشاق " هي صورة صادقة (شبه فوتوغرافية في أحيان

(١) المصدر نفسه، ص ١٧١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٠.

كثيرة)، عن حياة المخيم مع تركيز هادف على الاتجاه الثوري، في هذه المخيمات، ولكن يشترط في الفن الواقعي أيضاً ان يقدم معرفته بطابع جمالي، لأن خلو العمل الفني من جماليته الفنية يفقده هويته الفنية ويحوّله إلى تقرير إخباري^(١).

وفي قراءته رواية " حميدة ننع " " من يجرؤ على الشوق " يبحث عن الخطاب السياسي الهادف في هذه الرواية، ومدى حمل هذه الرواية لملاحم المرحلة والحياة السياسية العربية الفاشلة التي تؤدي بأبنائها إلى " الاغتراب في أي بلد مثل باريس"^(٢).

وفي قراءته رواية إلياس خوري " أبواب المدينة " فانه يسجل لها كعادة أصحاب المنهج الاجتماعي التوافق بين النص (البنية الفنية) والواقع (الموقف الأيدلوجي) فيقول: " الواقعية مدرسة أدبية شاملة قادرة على استيعاب مل البنى الفنية بأشكالها المعقدة والبسيطة، وهي ليست سواراً من العقيق أو قوائين لا تقبل الاجتهاد، أنها تستوعب مختلف التجارب حتى تصل إلى لا معقولة وفانتازية " كافكا " لماذا؟ لأن " كافكا " كان مرتبطاً بواقعه وقادراً على فهمه واستيعابه، أما هنا في - أبواب المدينة - فالواقع مغلق منتهي منسوف من أساسه، وهذا بدوره موقف أيدلوجي، من الكاتب ضد كل ما يجري في المدينة تجاه قوى الخير والتقدم الإنساني، وتجاه قوى الرجعية والموت، هذا بدون موقف اللاموقف، وهو أيدلوجي يصنعه مع الطرف النقيض المعادي للإنسان وتقدمه"^(٣).

وبعد، لعلّ فيما قدّم الدارس من نماذج من قراءات عبد الله رضوان ما يؤكد ملاحم المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) لدى هذا الناقد ابتداءً من عنواناته النقدية وانتهاءً بممارساته التي اعتمدت مفردات هذا المنهج ورؤيته الفن ودوره في الحيلة^(٤).

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١٨.

(٤) صدر للناقد عبدالله رضوان كتاب بعنوان "عرار شاعر الأردن وعاشقه" ضمنه تقديماً عن حياة عرار بقلم د.زياد الزعبي، ودراستين أحدهما من كتابه (أدباء أردنيون) ثم مختارات من "ديوان عشيات وادي اليابس"، تصدير د.محمود السمرّة.

فخري صالح

من أصحاب الاتجاه الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين "فخري صالح" هذا الناقد الذي التزم هذا المنهج في جميع ما قدم من ممارسات نقدية، فقرأ الإبداع الأدبي من خلال حركة الواقع وتمثلها في النصوص الإبداعية، ومدى حمل هذا الإبداع لأيدولوجية المجتمع الذي أنتجه، وكان سببا في شرط وجوده، من خلال تحولاته السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية.

في عام ١٩٨٢ أصدر فخري صالح دراسته "القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة" إذ جاءت هذه الدراسة محاولة لرصد الواقع من خلال الإبداع، باعتبار الإبداع وثيقة تاريخية اجتماعية ترصد تغيرات الواقع وحركته، فيقول: "تشهد المنطقة منذ بداية القرن جملة من التغيرات، التغيرات الجغرافية، التغيرات السياسية، التغيرات الاجتماعية، هذه التغيرات لابد أن تترك أثرها على الأدب بوصفه الوثيقة التاريخية الهامة التي ترصد من وجهة نظر جمالية تاريخية تغيرات الواقع في صعوده وهبوطه، وهذه المسألة بالذات - أثر الواقع على القصة القصيرة - مسألة هامة بالنسبة للناقد الأدبي" (١).

إن هذه الرؤية التي يدخل بها فخري صالح قراءة الإبداع هي جوهر رؤية المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) فهو يركز أي المنهج الاجتماعي - على دور الفن في الحياة ودور المبدع تجاه الواقع أو ما يسميه (الالتزام) واعتبار النص رسالة تحمل في ثناياها المضامين والبنى الاجتماعية والتحويلات المتداخلة والفاعلة في لحظات الزمن والحدث يقول: "يمكننا رصد التطور في المضامين القصصية والبنى القصصية أيضا، لأن حركة الواقع في تقدمها شكلت الحوافز الهامة والجوهرية في تطور هذه

(١) فخري صالح، القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة، ص ٨.

البنية الجمالية، وسيكون باستطاعتنا، من خلال دراستنا لبعض القصص في الفصول القادمة سواء من إنتاج السنوات السابقة على حرب ١٩٦٧، أو بعدها، إيجاد نمط عام، والانطلاق من رؤية محددة لتأثير الهزيمة على القضية الفلسطينية في الداخل (...). إن القصصين ليسوا مطالبين فقط بتصوير الواقع وإنما باستلهامه، ورصد تحولاته، وكما أن القاص ابن شعبه وابن طبقته، فهو بهذا مطالب بتفهم طبيعة التناقضات والصراعات في واقعه^(١).

لعل النغمة الحادة في البحث عن "الالتزام" بل والمطالبة به أيضا كما يتضح، هو جوهر المنهجية الاجتماعية التي يلتزمها فخري صالح، وتجعل منه ناقدًا اجتماعيًا ملتزمًا في منهجه في كل دراساته مهما حاول النزوع في بعض المواقف إلى استخدام مصطلحات من مناهج أخرى، كما سيتضح فيما بعد.

ومن هنا فإن محاولة تقييمه هذه القصة تعتمد البحث عن الأيديولوجية والرسالة الفكرية التي تحملها هذه القصة وغيرها من الإبداعات، وبهذا يصبح الإبداع مقولة فكرية كما يقول: "للدخول في إشكالية القصة الفلسطينية، والتي تتجاوز كونها إشكالية خاصة بالقصة إلى كونها إشكالية الثقافة الفلسطينية بكافة قطاعاتها، فإننا نربط بين واقع القصة الذي نحياه وبين بنيتها ومقولاتها الفكرية، وتتسحب معظم الاستنتاجات النظرية على الثقافة العربية الفلسطينية، رواية، قصة قصيرة، دراسات، وأبحاث فكرية^(٢).

إن البحث عن الأيديولوجي في نقد فخري صالح قد لازمه في جل ممارساته النقدية كما سنلاحظ، يقول في قراءته قصة "جسر على النهر الحزين" لمحمد علي طه: "بهذا التداخل أصبح القصص حكايات شعبية موجهة وتحمل أيديولوجية التغيير في داخلها، ولكنها تظل محتفظة بحس الحكاية الشعبية، مسرودة بلهجة شعبية، مفصحة

(١) المصدر نفسه، ص ١٠-١١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٥.

وقريبة من بنية الحياة وصورتها التي يعيشها أهل القرى الفلسطينية (...) ومن ثم وبعد هذه المقدمة البيانية فإن القصة تشرع في كشف عالمها الذي تتوي تعريته، فهي تكشف عن واقع الاستغلال الذي تمارسه شخصيات عملية في ارتباطها مع سلطات الاحتلال، كما تكشف بؤس الواقع العربي في ظل الاحتلال الصهيوني في ارض ١٩٤٨^(١).

أما في قراءته لمجموعة محمد نفاع "ريح الشمال" فإنه يبحث عن صورة الواقع - كما يعنون الدراسة - وكيف استطاع المبدع من خلال التزامه حركة الواقع أن يعكس هذا الواقع في بنيته القصصية التي يقدمها يقول: "تثير المجموعة القصصية الأخيرة لمحمد نفاع "ريح الشمال" جملة من الطروحات التي تتميز بكونها الركيزة الأساسية لبنية القصة القصيرة، عن قاص له عالمه الخاص، وبنيته القصصية باتكائها على تاريخ شامل يسجل كافة المسائل الأساسية التي يدور حولها تاريخ الريف الفلسطيني، وهي باتكائها على هذا التاريخ تطرح بنيته الفنية كنوع أدبي ذي أصول تمتاز بعالمها الخالص"^(٢).

إن هذه الرؤية التي تنطلق من أن البنية الفنية هي بنية عاكسة للمضمون باعتبار المضمون هو الذي يشكل البنية هي جوهر الرؤية الاجتماعية لبنية الفن ودوره في حياة الإنسان، وبالتالي البحث عن مبدأ الالتزام في الفن وصوره تجاه حركة الواقع وتشكلاته.

في عام ١٩٨٢ أصدر فخري صالح دراسة أخرى بعنوان "أبو سلمى التحررية الشعرية" إذ قدم فيها الشاعر الفلسطيني عبد الكريم الكرمي نموذجاً "لالتزام المبدع" تجاه مجتمعه وقضاياها وامته، ولعل هذا ما يفعله أصحاب المنهج الاجتماعي في رؤيتهم دور الفنان تجاه المجتمع يقول فخري صالح "إن مجموع أشعاره تشكل الحس المقاوم تاريخياً داخل الأرض الضائعة قبل أن تضع، وفي المنفى حيث كان أبو سلمى

(١) المصدر نفسه، ص ٦٥-٦٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٣.

أول من جرؤوا على كشف وتعرية ملابسات القضية، إن أبا سلمي يجسد الشاعر في التحامه النضالي بقضية شعبه، حيث يصبح الشعر وسيلة من وسائل النضال، وتختفي الفوارق بين وظيفة الشاعر في مجتمعه وبينه كخالق ومبدع نصوص^(١).

إن روح المنهج الاجتماعي ولغته النقدية تتجسد لغة صالح النقدية، ورؤيته الأشياء وتقييمه لها، ومن هنا فإنه يرى قيمة الشعر الحديث تكمن في مدى التزامه ودوره في حركة الواقع، يقول: "وعلى هذا الأساس فإن الدور التاريخي الذي لعبه الشعر في بداية هذا القرن هو المحك الأساسي لقيمة هذا الشعر باعتباره وثيقة أدبية، تاريخية، تواكب الانتفاضات الجماهيرية وتسجلها وتقولها في الشعر، إذ ليس لهذا الشعر قبل إبراهيم طوقان وأبي سلمي وعبد الرحيم محمود قيمة فنية تذكر (...) ولأنه شعر يكتفي بالتحريض ودور الدعاية دون أن يتمثل الصراع القائم، ويصهره في بوتقة التعبير الشعري، أي أنه لم يستطع أن يخلق معادل الثورة الجماهيرية الشعري، بل ظل انعكاسا لهذه الثورة داخل قصائد كثيرة تقول الأحداث ولا تتفاعل معها في الشعر والكتابة"^(٢).

وفي محاولة فخري صالح تقييم شكل القصيدة لدى أبي سلمي، فإنه يرى أنه شكل يقوم بدور "الالتزام" تجاه الواقع، و أن هذا الشكل نتيجة للمضمون، وهذه رؤية الواقعية الاشتراكية في تفسيرها قضية الشكل والمضمون، يقول: "من هنا نرى أن التمسك بالشكل الشعري وأسنه تحمل في منطوقها تحدياً لحضارة غازية، فمثلا في انفعال الحاسية الشعرية، وإحلالها تجربة القديم في الجديد، الموضوع القديم يحضر بشكله وأدواته في شعر أبي سلمي "المهند، السيوف، الشفار، سحر القنا... كأساس تستند إليه القصيدة في افتضاض مكوناتها، ليس القديم هو الكمال بالضرورة في شعره، ولكنه المثال الذي يحتذى لمناقضته الآخرين، الذي هو المستنعر، وإبراز الذات القومية، إن

(١) فخري صالح، أبو سلمي التجربة الشعرية، ص ١٠-١١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥-١٦.

أدوات الموضوع القديم هي الوسيط الذي يربط الحاضر بجذره في الماضي، وما أحداث الحاضر إلا المثير الواقعي الذي يهيج الذاكرة لتتطق القديم^(١).

وفي قراءته صورة المرأة في شعر أبي سلمى، فإنه يعتمد أحد أسس المنهج الاجتماعي وهو العلاقة بين الخاص والعام وتماهي هذا الخاص داخل العام، فالمرأة داخل حركة التاريخ الفلسطيني تماهت مع الواقع وأصبحت رمزا قوميا في لحظة الإبداع يجسد صورة التلاحم الفلسطيني وشمولية الإحساس يقول: "وإذا كانت المرأة في قصائد أبي سلمى الغزلية قبل النكبة هي المركز الذي تتسج القصيدة حوله، وتصبح الطبيعة والمكان عوامل تزيينية في القصيدة تتواجد لتعطسي الغزل سمة الاتحاد بالوجود الذي هو انعكاس للنفس ولواعجها، فإن لقصيدة ما بعد النكبة تمركز المكان-الوطن في الشعر وتصبح المرأة والحب نجوما تدور في فلك الوطن... بل إن قضية الوطن هي الشاغل الأساسي للشعر والشاعر، فما يقرب أبا سلمى من المدرسة الواقعية في كتابة الشعر ويدرجه في سياق تعامل قصيدته مع الموجودات في إطار الفهم الواقعي لجوهر العلاقات البشرية في قصيدة "أفق المطر" على سبيل المثال، يجري أبو سلمى حوارا داخليا بين الحبيبة والأرض، التي تصبح بيئتها وأمكنة وطبيعتها هي الحالة المتحدة بتجربة الحب وعالم الحبيبة الذي يشابه الطبيعة الفلسطينية وأوصافها"^(٢).

وفي عام ١٩٨٥ أصدر فخري صالح دراسة بعنوان "في الرواية الفلسطينية" فجاءت هذه الدراسة تأكيدا آخر على المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) لدى الناقد فخري صالح، إذ بدأ هذا التأكيد من العنوانات التي قسم الدراسة إليها وانتهى بالقراءات النقدية للنماذج التي اختارها وهذه العنوانات هي "غسان كنفاني: الرواية والأيدولوجية" و"أميل حبيبي: كتابة الجراح" و"إشكالية الرواية الفلسطينية تحت

(١) المصدر نفسه، ص ٢٩-٣٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٥.

الاحتلال" و"سحر خليفة: سيادة الأيديولوجيا في لغة الكتابة" و"حميدة نعنغ واليانة بدر: الرواية والواقع و"تفاح المجانين: الواقع والتمثيل" و"البكاء على صدر الحبيب: كتابة الحدث التاريخي".

وإذا كان العنوان في الغالب هو البوابة التي يدخل منها الباحث إلى مادته البحثية، وهو الذي يحدد المنهج في الدراسة وهذا ما يجب في الأبحاث المتميزة- فإن هذا ما يتوافر في أبحاث فخري صالح، ففي بحثه الأول: "غسان كنفاني: الرواية والأيديولوجية" يدخل أعمال كنفاني من حيث أنها تحمل الواقع الفلسطيني بكل تحولاته وحرركته التاريخية لتصبح هذه الإبداعات تجسيدا بنائيا لهذا الواقع يقول: "إن روايات غسان كنفاني تقوم بتحويل الحدث السياسي إلى معادلة في الكتابة، بحيث لا يظهر الأثر السياسي المعلن والمباشر بشكله الفج، بل يتجلبب بمفهوم الجنس الروائي الذي يتشكل هذا الأثر في منطوى بنيته، ولكن في ذات الآن يؤكد على ضرورة الكتابة النضالية وموقعها إلى خارطة الفعل السياسي والبشري ملتصقا عبر تعبيره الأدبي وممارساته اليومية مع فهمه للنضال والسياسة"^(١).

إن هذه الرؤية التي تعمل على تأكيد دور المبدع في تنوير الواقع ومحاولة إعادة صياغة الحياة هي التي تؤكد رسوخ المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) لدى فخري صالح، وبحثه الدائم عن الإبداع وتحمله رسالة فكرية توضح جدلية العلاقة بينه وبين واقعه الذي شكله يقول في تقييمه رواية أم سعد: "إن أم سعد تعلم الروائي كيفية رؤية الأحداث في نبضها وحرارتها الواقعية، ولكن هذه الصبغة التعليمية تبالغ في رسم شخصيتها الرئيسية" أم سعد" إذ تصور لها في ذروة ثورتها، دون أن تضع في حسابها حرارة حب الأم لولدها وخوفها عليه، تصور لها كنموذج ثوري مجرد من احساسات الخوف والرغبة (...) ورغم ذلك، فإن غسان يستولد من المخيم قيم النضال والثورة"^(٢).

(١) فخري صالح، في الرواية الفلسطينية، ص ١٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١.

إن هذا المأخذ الذي يسجله فخري صالح على رواية أم سعد وهو مفارقةًها للواقع في تصوير "أم سعد" مجردة من الإحساس الإنساني والعاطفة تجاه الابن ما هو إلا موقف ينبع من رؤية الناقد الاجتماعي الذي يرى ضرورة المواءمة بين الشكل الفني والمضمون الواقعي الموضوعي في حياة الإنسان إذ يكون الإبداع صورة صادقة في تجسيده لصدق الواقع في مفرداته الطبيعية.

وعندما يقيم إبداع أميل حبيبي، فإنه يراه توثيقاً لحركة القضية الفلسطينية وتعبيراً عن جدلية التناقضات وجوهر العلاقات داخل المجتمع الفلسطيني، وصراعه مع الآخر (الصهيونية) يقول: "إن الكتابة هنا" وأقصد في المتشائل "لا تسقط في نمط اللعب اللغوي، ولكنها توظف في موقعها، حيث تستحيل السخرية أيديولوجياً، وهذا ما تفتقر إليه تجربة أميل حبيبي في حكايته المسرحية (لكع بن لكع) إذ تنفلت من بين يديه خيوط لعبة السخرية لتسقط في نمط الكتابة المجانية في استخداماتها للعبة اللغة، وتنويعاتها عليها، هذا يؤدي بالتالي إلى تطابق شكل الكتابة مع موضوعها، كما هو الحال في شخصية سعيد أبو النحس (...) وهو نتاج الواقع المأساوي ووريث هذا الواقع، بتناقضاته على كافة المستويات، ولذلك فهو شخصية مشوهة نفسياً وحاملة لأعباء فترة تاريخية يمر بها الشعب الفلسطيني، إنها أداة للكشف عن مجمل الأوضاع التاريخية باعتبارها نموذجاً مركباً لشخصيات وطنية وغير وطنية" (١).

أما روايات سحر خليفة فقد دخلها فخري صالح، من خلال البحث عن الأيديولوجيا في لغتها الكتابية ليصل إلى القول: "تغيب إذن الممارسة (الحياتية) لتحل محلها الأيديولوجيا، وتنمحي التجربة لتنتج المجال لتعملق الكتابة النظرية، وافتراشها لمسافة الفعل الروائي في زمن تحققه، وإذا كانت "الصبار" قد استطاعت أن تحقق الممارسة، في هويتها فإن "عباد الشمس" قد فشلت في تخطي حاجز الممارسة واجترارها،

(١) المصدر نفسه، ص ٤٥.

وذلك بسبب سيادة الأيديولوجية في لغة الكتابة وكسرها- أي الأيديولوجية- لبنية الخطاب الروائي الذي يتسيد "الصبار" ويفشل في التحقق في "عباد الشمس" وهكذا نرى فشل سحر خليفة في استكمال تجربتها الروائية وتكوين صورة روائية للواقع (...) وإذا كانت الأيديولوجية تقول بتجربة الكل لا تجربة الجزء، فإن الخطاب الأيديولوجي في الرواية يعكس المسألة ويحيلنا إلى تجربة الجزء في أحاديثها وعالمها الناقص^(١).

إن هذا التقييم من قبل الناقد فخري صالح لروايات سحر خليفة جاء بحثاً عن مدى التزام الخاص بالعام، ومدى تحقق الواقع- الممارسة- في صورة الفني- بنية الرواية، وهذا هو ما بحث عنه دائماً الناقد الاجتماعي الذي يرى الفن صورة لحركة الواقع ومشكلاته، وقد التزمه فخري صالح في قراءاته التي قدمها في دراسته في الرواية الفلسطينية.

في عام ١٩٨٨ أصدر فخري صالح دراسة بعنوان "أرض الاحتمالات من النص المغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر" ورغم أن العنوان يشير إلى "النقد النصي" إلا أن القراءة الفاحصة تجد أن المنهج الذي اعتمده الناقد هو المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) بكل طروحاته وتقييماته، ومفرداته ومصطلحاته النقدية، وأن هذه الدراسة جاءت تأكيداً قوياً على منهجية فخري صالح الاجتماعية في النقد، ففي تقديمه هذه الدراسة يقول: "لكن قصدي لم يكن المغايرة والاختلاق لمجرد الاختلاق والمغايرة، بل كان محكوماً بالعثور على طرائق محض نقدية، تتخذ النص نفسه منطلقاً وأرضية، وتقوم بالقبض على المعاني متحققة في صورة نصية^(٢)، وإذا أراد الدارس الحالي أن يوضح هذا المنطلق بعيداً عما جاء فيه من حذقة نقدية فإنه لا يخرج عن رؤية الواقعية الاشتراكية التي ترى أن النص بنية فنية فوقية تتحقق من خلال حركة الواقع (المضمون) أو البنية التحتية، وبالتالي فإن فخري صالح في قوله "تتخذ

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(٢) فخري صالح، أرض الاحتمالات، ص ٨.

الواقع (المضمون) أو البنية التحتية، وبالتالي فإن فخري صالح في قوله "تتخذ النص نفسه منطلقاً وأرضية، وتقوم بالقبض على المعاني متحققة في صورة نصية" ما هو إلا بحث عن المضمون من خلال الشكل، ومن هنا ونتيجة لتأصل المنهج الاجتماعي في ممارسات فخري صالح النقدية، فإنه في قراءاته التي قدمها في هذه الدراسة جسد المنهج الاجتماعي أي تجسده، ففي قراءاته رواية غسان كنفاني "عن الرجال والبنادق" يدخل هذه الرواية من باب "الشعار الأيديولوجي والسياق الروائي" ولعل هذا المدخل-العنوان- يذكرنا بقراءته إبداع غسان كنفاني في دراسة سابقة عرضها الدارس فيما سبق تحت عنوان "الرواية والأيديولوجيا" وذلك ضمن دراسته "في الرواية الفلسطينية" وأن ما وصل إليه في الدراسة الحالية لا يختلف أبداً عما وصل إليه في الدراسة السابقة يقول: "إن غسان كما قلنا سابقاً، يخضع ترتيب عمله، وكذلك تصنيفه لمجموعة من الرغائب والنيات، وربما الإرغامات الأيديولوجية التي كانت سائدة في فترة نشر العمل، ورغم الجمالية التي تتمتع بها الرواية وعدد من القصص القصيرة. فإن وضعها في سياق يخدم تصوراً أيديولوجياً مسبقاً قد أساء إلى بعض أجزاء العمل، وجعل نقاد غسان لا يدرجون رواية قصيرة جميلة في سياق كتاباته الروائية، دون النظر إليها باعتبارها واحدة من أعماله الروائية التي مهدت لعملين روائيين من أعماله وهما "ما تبقى لكم" و"العاشق"^(١).

وعند قراءته رواية صنع الله إبراهيم "بيروت... بيروت" فإنها تأتي تحت عنوان "تقديم العالم كما هو" ولعل هذا العنوان يعكس مدى ما يتطلب من الباحث من الوقوف على الموازنة بين الصورة الفنية والصورة الواقعية (المادية) فيقول: "وهكذا يمكن القول بأن عمل صنع الله إبراهيم هو نوع من تقديم العالم كما هو" ولكن بصورة نسبية، ولعل تعدد الوثائق المقدمة هو ما بين هذا التصوير النسبي لواقع الحرب المعاد إنتاجه

(١) المصدر نفسه، ص ٢١.

في رواية "بيروت... بيروت" مما يجعلنا نقول إن صنع الله إبراهيم يقدم عملاً مكملًا من وجهة نظر مغايرة لمجموع الأعمال الروائية التي كتبت عن الحرب الأهلية اللبنانية^(١).
هكذا يصبح النص لدى الناقد الاجتماعي صورة للواقع تقدم هذا الواقع كما هو ويجسده في صورته الصادقة التي يعيشها المبدع. ويصبح النص بديلاً في تمثيله لواقعية الواقع عبر التاريخ.

أما رواية إبراهيم أصلان (مالك الحزن) فهي كما يراها الناقد الاجتماعي فخري صالح "هوية المكان المنتهك" هذا المكان الذي تلاشى لصالح الطبقة الناشئة وأصبح خصيصة تاريخية لأصحابه يقول: "يمكن القول إن أصلان يحاول أن يبني منظورا روائيا يكون فيه المكان أصلاً وخصيصة ثابتة، وهو اختيار إذ سمحنا لأنفسنا بالقفز خارج معطيات النص، نابع من الحقيقة التي كتب فيها العمل الذي استغرقت كتابة صفحاته المائة والخمسين ما يقرب عشر سنوات في هذه الحقبة (١٩٧٢-١٩٨١) أخذ دور المكان (الوطن) يتلاشى لتحل محله مصلحة الطبقات الناشئة الأخطبوطية التي تاجرت بالمكان-الوطن- وباعته ولقد برز هذا واضحا في ثانيا العمل ممثلا في نماذج مشخصة مثل (المعلم صبحي) وفي الخواجا الإيطالي الذي يدعي امتلاك المكان (أمباية)..^(٢)

هكذا يصبح النص صورة للصراع الطبقي والتحول الاجتماعي والاقتصادي وتعتقد الحركة الواقعية بكل مستخدماتها في نظر الناقد فخري صالح وهذا هو لب المنهج الاجتماعي في رؤيته دور الإبداع في تجسيد حركة الواقع وتحولاته.

وعند قراءة فخري صالح "القصة القصيرة في الأردن" ضمن هذه الدراسة فإنه يضعها تحت عنوان "أنماط من الرؤى الأيديولوجية" إذ ينطلق في قراءته هذه النماذج من علاقة الأدب بالأيديولوجيا، باعتبار الأدب شكلاً أيديولوجياً متميزاً فيقول: "يحدد بالبيان

(١) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٤.

وماشريه، اعتماداً على تعريف الفيلسوف الفرنسي لوى ألتوسير للأيديولوجية، العلاقة بين الأدب والأيديولوجية باعتبار "الأدب" شكلاً أيديولوجياً متميزاً يعكس في بنياته شرطاً تاريخياً خاصاً بتشكيلة اجتماعية محددة ومشخصة، ويذهب إلى القول، بأن نمط الإنتاج الأدبي يرتبط بأيديولوجية محددة على الرغم من كون النصوص الأدبية تنتج أيديولوجية متميزة خاصة بها، ولذا فإن ما سينصب عليه بحثنا في هذا المجال هو استخراج هذه الأيديولوجية أو الإشارات الأيديولوجية حسب تعبير ميخائيل باختين^(١).

ومن هذا المنطلق الأيديولوجي، فإنه يقسم القصة القصيرة في الأردن لثلاثة أقسام أيديولوجية، الأول "الأيديولوجية الطوباوية"^(٢) والثاني "الأيديولوجية المقاومة"^(٣) والثالث "الأيديولوجية الواقعية"^(٤).

في عام ١٩٩٣ أصدر فخري صالح دراسة بعنوان "وهم البدايات: الخطاب الروائي في الأردن"، عمل فخري صالح في هذه الدراسة على التأريخ لبداية الرواية الأردنية ولكن من منظور اجتماعي (واقعي اشتراكي) يعتمد البداية لهذه الرواية في حملها حركة الواقع والتعبير عن الهم الجمعي وتجسيد العلاقات التي تتحرك داخل الكيان الاجتماعي لتصبح هذه الرواية صورة للبنية الاجتماعية والسياسية. ومن هذا المنطلق الأيديولوجي يرى فخري صالح أن الرواية الأردنية تبدأ في أوليتها مع رواية تيسير سبول ١٩٦٨ وليس ما سبقها من روايات، لأن هذه الروايات كانت بعيدة عن حمل الواقع وتجسيد تشكيلاته يقول: "إن "أنت منذ اليوم" شهادة على حقبة تاريخية في حياة الأمة العربية، وهي إذ تحاول رسم صورة القمع والاضطهاد الكلي ورسم صورة الإنهيار بعد الهزيمة ١٩٦٧ تتسجم في شكلها مع الصورة التي ترسمها، وهي تفككها

(١) المصدر نفسه، ص ١١٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢١.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

البنائي أيضا، توازي تفكك البنى الاجتماعية-الاقتصادية-عبرية-عدمية، لغة أحلام وهذيانات وكوابيس يومية^(١).

وبالتالي فإن فخري صالح برؤيته الاجتماعية (الواقعية الاشتراكية) لدور الفن ينفي أن تكون الرواية التي لا تلائم بين بنياتها الفنية والبنية الواقعية، ينفي أن تكون بداية للخطاب الروائي في الأردن فيقول: "ولذا ينبغي أن نقرأ عملا من الأعمال الروائية المنتجة قبل الستينات لنبين تخلف هذا الإنتاج بالقياس إلى الإنتاج الروائي العربي الذي ظهر في الفترة ذاتها، وإذا كان نجيب محفوظ في الأربعينات والخمسينات من هذا القرن يكتب أعمالا روائية تغوص في المشكلات المصيرية والتحويلات الاجتماعية الدقيقة التي يمر بها المجتمع المصري، فإن كاتبنا كعيسى الناعوري يكتب في المرحلة الزمنية ذاتها قصة من قصص النكبة نازعا شخوصه وعمله كله من التربة التاريخية للنكبة"^(٢).

إن هذه الرؤية التي ترى أن بداية النوع الإبداعي هو بداية "الالتزام" في قضايا المجتمع والتحويلات داخله والعلاقات التي تحكمه، والتي ينطلق منها فخري صالح هي رؤية المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) وتأكيدهما أن الأدب غير الملتمزم أدب مرفوض، ولعل هذا يذكرنا بإعلان "جدانوف" ١٩٣٢ بشأن الأدب الاشتراكي.

ولعل ما يراه فخري صالح في رواية "الكابوس" لأمين شنار، وما تحمله من رسالة أيديولوجية يؤكد ما ذهب إليه الدارس الحالي في منهجية فخري، "الواقعية الاشتراكية" إذ يقول: "تمثل رواية أمين شنار مشروعا أيديولوجيا بالأساس (...). فعلى النقيض من رواية سبول تغامر رواية شنار بكتابة بحث أيديولوجي من خلال توسل بنية

(١) فخري صالح، وهم البدايات، ص ٧-٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩.

روائية، ولكنها توصل مشروعاتها الأيديولوجية إلى طريق مسدود حين تعمل على إحالة الأشخاص إلى مجرد إنتاج لا تاريخ لهم..."^(١).

وفي قراءته روايتي "فؤاد قسوس" و"طاهر عدوان" فإنه يرى حتمية الأيديولوجية في النص الروائي، مهما حاول هذا النص أن يخفي ذلك، فيقول في تقييمه هاتين الروائيتين: "لقد بنيت في معالجاتي المقتضية لروائيتي كل من "فؤاد قسوس" و"طاهر العدوان" كيف تصبح الكتابة الروائية التي اصطالحنا على تسميتها بـ "الواقعية" والتي تهدف إلى كتابة التاريخ، وتقديم صورة روائية له مجرد تعبير موارب عن قناعات أيديولوجية لم نجد لها سبيلا من سبل التغيير سوى كتابتها بطريقة روائية، إن النص الروائي مهما كان محدود الطاقات يستطيع أن يقدم تصوره الأيديولوجي المكبوت عن طريق الإقصاء على الأقل"^(٢).

وعندما يكون الإبداع في نظر المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) إعادة صياغة لواقع الحياة أو لجانب من جوانبها، فإن رواية إبراهيم نصر الله "براري الحمى" هي كذلك في نظر الناقد الاجتماعي فخري صالح، يقول: "تبدو براري الحمى على هذا الأساس وكأنها تقوم بإعادة إنتاج تجربة الواقع، إن بنية النص تشير إلى تجربة الاغتراب للعمل في بلد آخر، وفقدان الهوية بسبب الاغتراب، لكن ملامح الشخصيات الباهتة، وعدم تمثيلية هذه الشخصيات إلى مجرد هياكل عظمية لا يمكن أن تشكل نماذج اجتماعية روائية. لكن بالإمكان التعامل معها باعتبارها مراحلا مشروخة يتطلع الراوي من خلالها إلى ذاته المنقسمة وعالمه الداخلي الذي يتهاوى"^(٣).

لعله قد اتضح فيما قدم الدارس الحالي من نماذج -ليست منتقاة لخدمة الغرض، وإنما عشوائية- مدى وجود ملامح المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في قراءات فخري صالح النقدية ورؤيته للإبداع والمبدع في مسيرة الحياة الواقعية للمجتمعات.

(١) المصدر نفسه، ص ٤٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

سليمان الأزريقي

سليمان الأزريقي واحد من النقاد المتميزين في النصف الثاني من القرن العشرين في الأردن، إذ ساهم هذا الناقد في مسيرة النقد الأدبي في هذه الفترة بممارسات نقدية شملت الشعر والنثر، من خلال الاتجاه الاجتماعي في النقد (الواقعية الاشتراكية) إذ تمثل هذا الاتجاه في نقده سواء عن طريق الرؤية لطبيعة الفن ووظيفته في الحياة أو عن طريق قراءة الإبداع وتقييمه من منظور هذا الاتجاه، إذ يربط الإبداع بحركة المجتمع والتحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تمس هذا المجتمع وتدفعه إلى التغيير فهو يرى أن "الفن إبداع والفن موقف رد سلوكي مؤثر يعبر عن مسؤولية الفنان تجاه ما يحيط بالذات الإنسانية من متحديت، وليس مظهرا عرضيا للفنان ولا تعبيراً عن حالة عصابية كما يراه (فرويد) ومنظرو مدرسة التحليل النفسي؟ إنه الموقف المسؤول تجاه الواقع، حيث يشهر الفنان في وجه الواقع أسحلة إبداعه مفرغاً في فنه كل همومه وتوتراته"^(١).

ويقول في رؤيته دور الفنان: "فالقاص-كما أشرنا- مع الواقع في مواجهة ظروف موضوعية مترابطة يؤثر بعضها على بعض، ويرتبط بعضها ببعض، وعلى أرضية الواقع تتصارع الأفكار والنماذج والمصالح والأيدولوجيات والطبقات (وكل يغالب قرنه)، ولكن الذي يستطيع أن يرى بوضوح هذه المحاور ويمتلك القدرة على تفسيرها، وإدراك جدلية هذه الحركة الدائرة في المجتمع، لن يجد أمامه ثمة من صعوبات كبيرة لإنجاز العمل الفني الناجح"^(٢).

(١) سليمان الأزريقي، دراسات في القصة والرواية الأردنية، ص ٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٣.

لعلّ هذه الرؤية لطبيعة الفن ودور الفنان تعكس مدى تمثّل الأزرعي مفردات وأبجدية المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) التي ترى في الفن ضرورة للإنسان وتري الفنان "إنساناً ينتمي إلى عصر معين"^(١)، وبالتالي فإن إبداعه يحمل مضامين هذا العصر ويعمل على إقامة الصورة الحقيقية للعلاقات التي تحكم هذا الكيان في لحظة الإبداع، وبالتالي فإن "العمل الفني يجمع بين الواقع والخيال"^(٢).

ومن خلال هذه الرؤية لطبيعة الإبداع، ودور المبدع، قدّم الأزرعي قراءته النقدية الأولى عام ١٩٨٣ بعنوان "الشاعر القليل تيسير سبول" إذ جاءت هذه الدراسة محاولة لترجمة رؤية الناقد الاجتماعية (الواقعية الاشتراكية) إذ قدّم تيسير سبول شاعراً ثورياً ملتزماً قضايا الأمة وحركة الواقع والتغيرات الاجتماعية والسياسية فترجم ذلك كله في إبداعه في بل وفي نهاية حياته التي توجت الصدق بين الواقع المادي والواقع الفني لدى سبول يقول: باختصار فإن تيسير سبول لم يترك وراءه تراثاً أدبياً ضخماً إلا أن تراثه هذا ظل على قلته - كما أشرت - مثلاً للأصالة والصدق والنقاء النابع من روحه مباشرة دون زيف أو موارد هذا التراث الذي يجد حسه الصادق بالفرح والألم الذي قتله أخيراً، والذي عاش سني حياته الأخيرة يغالبه ولا يغلبه، إلى أن سقط في حبال اليأس المطبق، حيث فقد آخر أمل في الخلاص، خلاص الإنسان العربي فلانتهر"^(٣).

وحتى يحقق الأزرعي رؤيته الاجتماعية لإبداع تيسير سبول، فقد قدّم فصلاً بعنوان "الحياة السياسية والاجتماعية في الأردن وانعكاساتها على الحركة الأدبية، ثم درس "بيئة تيسير سبول ونشأته وثقافته" ثم "انتحاره" وفي محاولة تحليل أحزان تيسير سبول فإنه يرفض الآراء التي تعزو ذلك إلى الجانب الذاتي ويؤكد أن أحزانه جاءت

(١) ارنتست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، ص ١٣٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٨.

(٣) سليمان الأزرعي، الشاعر القليل تيسير سبول، ص ١٤.

نتيجة لاندغام الخاص بالعام ومن خلال توحيد الهم الفردي مع الهم الجمعي أو ما يمكن تسميته "بالالتزام" من وجهة نظر الواقعية الاشتراكية يقول: "وبعد فإل صحيح أن أحزان سبول" الصحراوية" لا تهم الجماعة الإنسانية في شيء والجواب، لا أظن ذلك، فلم يكن حزن تيسير نابعاً من فقدانه لاحتياجات شخصية، ولا على شيء ما أضاعه ولا على قريب افتقده حتى "مرثية الشيخ" التي قالها في أبيه، لم تعد مسألة خصبة بحثة، حين أصبح هذا الشيخ "سليل السندباد" و "صديق الرياح، إن حزن سبول هو حزن جيل كامل، وآلامه آلام جيل كامل، آلام إنسانية وأمة وشعب"^(١).

هكذا تصبح الشخصية لدى الواقعيين الاشتراكيين صورة نمطية تحمل مركزية الحركة الواقعية وطبيعة المثال المنشود، ويصبح الإبداع بصورة تجمع صورة الواقع وتحاوره وتحاول تجاوزه وتشرحه أمام الإنسان يقول الأزريقي: "لقد وقف سبول في روايته -أنت منذ اليوم- أمام العديد من القضايا التي يشعر الناس إزاءها بالقرع فشتمها بالنبابة عن الجميع، وعيها وعراها حتى بانث عورتها، فاستطاع مثلاً - أن يشير فينا السخرية من الأنظمة العسكرية ومن فكرة تغيير النظم الاجتماعية عن طريق تبدل الوجوه، والرتب العسكرية حيث لا ينعكس هذا التبدل في شيء على طبيعة التركيب الاجتماعي في أوساط الجماهير، ما دام الحكم حادياً لهؤلاء العساكر الذين هم أساس البلاء، وحتى الانتخابات "الديمقراطية" التي تتم تحت إشرافهم تصبح لعبة جديدة تضاف إلى ألعبيهم..."^(٢).

لقد قرأ الأزريقي تيسير سبول في سياق حركة الواقع وجعل هذا المبدع في التزامه صورة للتداعيات الواقعية بكل تجلياتها، إذ انعكس ذلك في إبداعه وهذا ما يؤكد النظرية الماركسية (الواقعية الاشتراكية) لدى الأزريقي في رؤيته للفن الذي هو صورة للحياة.

(١) المصدر نفسه، ص ٩٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٣.

في عام ١٩٨٥ أصدر سليمان الأزري دراسة بعنوان "دراسات في القصة والرواية الأردنية" إذ جاءت هذه الدراسة جانباً تطبيقياً لرؤية الأزري الفن ووظيفته في حياة المجتمع، فبدأ هذه الدراسة بإهداء إلى "الأقلام الوطنية النظيفة التي تعتبر الكلمة والإبداع هما وطنياً ولم تصرفها مغريات الشهرة الزائفة ولم تتلون بأخلاقيات السوق"^(١).

بهذا المدخل الذي يرى الكلمة والفن هما وطنياً وحملاً للواقع ومشكلاته، يدخل الأزري القصة والرواية في الأردن، ولعل هذا أول ملامح المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في البحث عن "الالتزام" في الأدب والإبداع عامة، يأتي موقف آخر يؤكد انطلاق الأزري من جوهر هذا المنهج، أنه في مدخله نقد القصة يضع عنواناً عريضاً قبل البدء بالحديث عن نقد القصة من أقوال (غوركي) يقول: "مع من أنتم يا باصناع الثقافة"^(٢) ولعل من المعلوم أن غوركي هو أول من أطلق وصاغ عبارة "الواقعية الاشتراكية" في مقابل الواقعية الانتقالية"^(٣).

إن المرجعيات والإحالات التي ينطلق من خلالها أو يحيل إليها الأزري كلها تؤكد علاقة هذا الناقد في فكرة النقدي وممارساته التي قدمها بالواقعية الاشتراكية فعندما يقرأ رواية تيسير سبول "أنت منذ اليوم" فإنه يدخلها من جدليتها مع الواقع العربي ومدى كشفها عن طبيعة هذا الواقع، وحملها رؤية الإنسان العربي إلى هذا الكون الاجتماعي العربي الذي يعيشه ويرفضه، يقول: "تتلخص رواية تيسير سبول بأنها لائحة اتهام شاملة ضد المجتمع العربي بكل ما فيه من السلبيات والمنغصات التي عرّتها الرواية تعرية مفصوحة، والتي مزق سبول عنها أثوابها حتى الجلد، لتظهر عورتها حقيقة مكشوفة للعيان... وهذه الجزئيات المتعددة الجوانب والتي تضافرت مع بعضها بعض،

(١) سليمان الأزري، دراسات في القصة والرواية الأردنية، ص ٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩.

(٣) آرنست فيشر، ضرورة الفن، ص ١٤٠.

لتشكل المجتمع العربي المأساة التي حكمت على "عربي" بالغبية في بلاده والمنفي داخل وطنه"^(١).

لقد أصبح الفن لدى الأزرعي أداة للتثوير وتحريك الواقع ودفع المتلقي إلى التفاعل ومحاولة تغيير الواقع وتجاوزه، ومن الواضح أن تطويع الفن من أجل أن يصبح رسالة سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية لا يأتي إلا من قبل الواقعية الاشتراكية التي تعتبر النص الأدبي شكلاً من أشكال التعبير عن الواقع الاجتماعي.

وفي تفسيره الجوانب الفنية في أعمال تيسير سبول وخاصة جانب "الحلم" فإنه يعتمد حركة الواقع والعلاقات التي تحكم هذا الواقع وتوجهه يقول: "لعمري إن هذا الحلم تعبيري أبلغ تعبير لرفض تيسير سبول التزييف والتغيرات المشبوهة التي تجري في مجتمعنا على الطريقة الأمريكية حيث تنفسي الأخلاقيات الاستهلاكية التي تطيح بكل ما هو خير في مجتمعاتنا"^(٢).

وعندما يقرأ أعمال "هاشم غرايبة" فإنه يضعها تحت عنوان (رؤية واعية لواقع القرية الأردنية) فيقدم هذه الأعمال من خلال البحث عن معادلاتها الموضوعية داخل المجتمع القروي الذي نقله هاشم غرايبة وكتبه عن الفلاحين، وصور حياتهم، إذ يدخل هذه الأعمال بقول الناقد الروسي "شولوخوف": "إنني أعجب لأولئك الذين ينصبون من أنفسهم معلمين ومرشدين للفلاحين، يكتبون عنهم ويصورون حياتهم وهم إذا مروا بحقل مزروع لا يميزون الحنطة فيه من الشعير"^(٣).

(١) سليمان الأزرعي، دراسات في القصة والرؤية الأردنية، ص ٤٢ وانظر سليمان الأزرعي، الشاعر القليل، تيسير سبول، ص ١٢٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٥.

ويقول في موقع آخر: "إن الأرضية الحقيقية التي تحركت عليها أحداث القصة، تتسم بالتأزم قبل كل شيء، وهذا التأزم ناتج في أصوله كما أشرت- عن تناقض قيم التشكيلة الاجتماعية أي "البنى الفوقية" مع الواقع المادي.

لا يخفى على العارف في جوهر المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) من استخدام لروح هذا المنهج ومفرداته في نقد سليمان الأزرعي وميله الدائم نحو جدلية العلاقات بين الواقع الفني والواقع المادي.

ففي تحليله شخصية "دحام" في قصة "بيت الأسرار" فإنه يرى هذه الشخصية، ذلك البطل النموذجي الذي يبحث عن التغيير والتحول والتجاوز، إذ يجسد هذا النموذج حركة التغيرات التي يتعرض لها المجتمع ولعل هذه هي رؤية الواقعية الاشتراكية للبطل ودوره الثوري في تجاوزه ما هو معيق للثورة والتغيير يقول: "دحام البطل رقم واحد في هذه القصة، لم تأت بطولته من خلال إنجاز الأعمال البطولية التقليدية، إنها بطولة الفرد في مجتمع يفتقر إلى الأبطال الملفتتين، ولا يمكن لدحام - في أثر فني واقعي- أن يكون غير ذلك، كما لا تستطيع "حوارة" القرية في واقعها التاريخي الذي تتوقف عنده القصة، أن تتجلب أبطالا متميزين على غير شاكلة دحام"^(١).

أما قراءته مجموعة علي حسين خلف "الصهيل" فإنها تؤكد هذا المنهج لدى الأزرعي إذ يرى في هذه المجموعة وثيقة تسجل حياة المقاتل الفلسطيني يقول: "لقد استطاع علي حسين خلف" ومن خلال هذه اللوحات إن يوثق لحياة المقاتلين في المقاومة الفلسطينية بكل أمانة دونما مبالغات"^(٢).

وعندما يقيم إحدى هذه القصص (كفرعانه) فإنه ينطلق من صدق الرؤية ومدى مطابقة الواقع الفني (النص) الواقع المادي يقول: "إن سر نجاح القصة - بنظري-

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٦.

ونجاح أي عمل" قصصي، يكمن في أن يكون الكاتب يقضا متبها باستمرار لحقيقة قضيته المركزية التي يتمحور عليها العمل الفني ولا تغريه نماذجه وتجنح به للخروج من الواقع إلى عالم اللامعقول، ولهذا حين أدرك الكاتب قضيته الإدراك العلمي الواعي، استطاع أن يخترق كل سائر التعمية الأيديولوجية السائدة في الواقع العربي والإسرائيلي معا، وأن يرى بوضوح تقريبا وجهين للمجتمع الإسرائيلي وجهه سارونا الإنساني الديمقراطي الجميل، ووجه ذيئيل البشع العنصري^(١).

وفي قراءته مجموعة يوسف ضمرة "المكاتب لا تصل أمي" فإنه يدخل هذه القصص تحت عنوان "بعين التسجيل الفوتوغرافي وتجليات الواقعية" ولعل هذا المدخل أوضح من البحث عن مدى تمثل المنهج الاجتماعي فيه فيقول في تقييمه هذه المجموعة: "أما قصة (الحرام) فهي تقف عند شخصية مسطحة، لكنها حية، وهي تطرح الواقع دونما أبعاد أيديولوجية، شخصيات تحس بتناقضها ونرى مصادر هذه التناقضات مباشرة دونما عناء، وتلجأ للحل الفوري المباشر، من غير تدابير ثورية، أما تلك الثقافات التي تنشأ بين القيم والمعتقدات من جهة وبين الحل من جهة أخرى، فلا يحتاج لأكثر من تبرير منطقي بسيط ليصبح الحلال حرما والحرام حلالا"^(٢).

في عام ١٩٩٤ أصدر سليمان الأزروعى مجموعة من أبحاثه ومعالجاته النقدية في دراسة أسماها "موافق، دراسات في الشعر الأردني الحديث، الجزء الأول" إذ جاءت هذه الدراسة تأكيداً على المنهج الاجتماعي لدى الأزروعى فيبحث المضامين الأيديولوجية في هذا الشعر، ومدى مشاركة هذا الإبداع في حركة الواقع وتجسيده عبر التحولات التي تعرض لها هذا المجتمع منذ تأسيس الإمارة حتى الآن فتراه يبحث في المرجعيات التي حملها هذا الإبداع والقضايا التي عالجها مثل

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٤.

الديوان" إذ إن القاسم المشترك الأعظم للقصائد يتمثل في موقفها من العوامل المناهضة لإنسانية الشاعر وإنسانية الإنسان والهجوم على مصادر التحدي التي تشكل تهديدا دائما للشعر والشاعر والإنسان، غير أن القصائد تؤكد أن لا وجود لقوة تستطيع أن تقف في وجه الشعر، وتغلق فم الشاعر، أو تجبره على أن ينطق بغير الشعر الذي ينبع من أعماق قائله^(١).

هكذا يتحول النقد كعادة النقاد الاجتماعيين إلى موقف من الحياة وتعبير عن أيديولوجية يحملها الناقد ويحاول أن يقولها من خلال قراءة الإبداع الذي يختاره ويراه موافقا لأيديولوجيته هذه، وهكذا أيضا يدخل الناقد الاجتماعي من صياغة الإبداع برويا جديدة وتطلع جديد ليثبت الحياة فيه ويجعله رسالة اقتصادية أو سياسية أو ثقافية أو اجتماعية، ولعل هذا تمثل في نقد جل النقاد الاجتماعيين ومنهم الأزرعي.

إن هذه النماذج التي قدمها الدارس الحالي من قراءات الأزرعي النقدية تتكرر في كل ما يقرأ الأزرعي من إبداعات كما اتضح وما سيوضح فيما تبقى.

في عام ١٩٩٧ أصدر سليمان الأزرعي مجموعة من أبحاثه في دراسة بعنوان "الرؤية الجديدة في الأردن" إذ جاءت هذه الدراسة تأكيداً قوياً على استمرار المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في نقد الأزرعي ورؤيته دور الفن^(٢) الكبير في الحياة ووجوب حملته حركة الواقع وتحولاته، ففي المقالة الأولى "رواية القمع السياسي" كما يسميها يقرأ: "حافة النهر" لعلي حسين خلف، و"عو" لإبراهيم نصر الله، "واعترافات كاتم صوت" لمؤنس الرزاز، وكعادة أصحاب المنهج الاجتماعي، "الواقعية الاشتراكية"، في بحثهم عن الأيديولوجي في النص الإبداعي، ومدى تمثل الإبداع لهذه الأيديولوجية، وحمل رسالة الجماهير قدم سليمان الأزرعي قراءته هذه النصوص. يقول في تحليله

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(٢) سليمان الأزرعي، الرواية الجديدة في الأردن، ص ٥.

شخصية "خضر" بطل رواية "حافة النهر" لعلّي حسين خلف: "وتكشف شخصية "خضر" في هذا السياق عن خلل فني، إذ كان على المؤلف أن ينمي هذه الشخصية ويطورها، باتجاه ملاقة المعضلة، شأنها شأن الشخصيات المتنامية في الرواية الواقعية المدروسة، حيث يعد المؤلف شخصياته ويطورها وينميها لعبور المأزق المطلوب واجتياز حاجز الاختيار، غير أن العديد من كتاب الواقعية حتى العالميون منهم عندما يلتقون بأبطالهم الذين يحبهم الشعب ويعبرون عن ضميره لا يملكون حتى كروائيين إلا أن ينظموا إلى قائمة المحبين، وينسون بعض مهماتهم الفنية تجاه إعداد الشخصية روائياً الأعداد المطلوب (...) غير أن هذا الخلل الفني لا يمنعنا من الاعتراف بأننا نحب "خضر" كشعب يهفو إلى الحرية والديمقراطية، ويتعلق بحالات الصمود المدافعة بالنيابة عنه، ونحب "حافة النهر" كنقاد واقعيين، لأنها صرخة إضافية إبداعية في مسمع من لم يسمعو نداء الحرية والديمقراطية بعد"^(١).

وفي تقييمه رواية "عو" لإبراهيم نصر الله يقول: "إن نحن بصدد تطبيق الرؤية الواقعية الجديدة وفي ضوء هذه الرؤية، في ضوء ما تقدم يمكننا أن نفسر صمود "سعد" وسقوط "أحمد الصافي" في رواية "عو" لإبراهيم نصر الله، تحت وطأة سياسة "العصا والجزرة" هذان البطلان اللذان كان كل منهما ميداناً للأداتين معاً"^(٢).

وفي تفسيره رواية "اعترافات كاتم صوت" لمؤنس الرزاز يقول "وبهذا نفسّر تحول القوى القومية -الحالمة بالتغيير- من قوى ثورية تطرح الحرية والديمقراطية، كحق للشعب إلى قوى قمعية، لأنها توارثت القمع أولاً، ولأنها عندما واجهت بأفكارها "الثورية" تلك البنية الاجتماعية بكل ما فيها من واقعي، لم تستطع الحفاظ على السلطة بغير القمع تماماً على طريقة "خروتشوف" الزعيم السوفييتي الذي جاء نقيضاً للاستبدادية

(١) المصدر نفسه، ص ١٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩.

الستالينية (...) وربما لم يكن مؤنس الرزاز - كمبدع - يفكر وهو في حالة يقظة كالـة بتلك الحقائق التاريخية، وهو ينسج خيوط روايته، ويرسم شخصها، غير أن صدقه الفني قاده دونما عناء إلى وضع تصاميم مطابقة لشخصه، ومتجانسة، مع معطيات النمط الاجتماعي المتحكم بحركة وبطبائع الشخص عند الروائي الواقعي التلقائي.. وهذا ما عبر عنه (ماركس الفيلسوف لدى تعليقه على أدب بلزاك حين قال "لقد علمني بلزاك في أعماله الأدبية أضعاف ما تعلمته من الفلسفة"^(١)).

إن رائحة الواقعية الاشتراكية تفوح بين ثنايا هذه القراءات التي يقدمها الأزرعي بدءاً من مرجعيتها وانتهاء بمصطلحها ورؤيتها وبروز منظريها من خلال أقوالهم التي يستشهد بها الأزرعي بين الحين والآخر.

وعندما يقرأ رواية "وجع الحاضر" لحيدر رشيد فإنه يدخلها من باب المعادلة التامة بين الواقع الفني - النص - وبين الواقع المادي - حركة الواقع وخصوصياته، يقول: "وتبدو رواية (حيدر رشيد) "وجع الحاضر" صورة ومثلاً في هذا الاتجاه، فهي تصور تمزق المناضل النقابي وانشطاره بين وجعين: وجع الحاضر ووجع المستقبل، وجع الحاضر بكر ما فيه من مغريات حياته، حيث المنصب الوظيفي والسيارة والخطيبة الحسنة، والحياة الهادئة والحلم الورد، بعيداً عن أتعاب النضال والمهام الاجتماعية ومخاطر العزل وفقدان الوظيفة أي حلاوة الحاضر الموجه لصاحب الضمير الاجتماعي (...) ويبدو للقارئ أن شخصية المؤلف ككاتب ونقابي أردني بارز، تقف خلف تنظيم الأحداث والمواقف بحسب قناعاته، فيهمه الطبقي لأدوار النماذج، ولهذا نراها تعبر عن نفسها وعن جوهرها الطبقي عبر منظومتها السلوكية في الرواية"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٣٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٢-١٧٣.

وفي تقييمه بطل رواية "لعنات شاكر" لأحمد الزعبي، فإنه يراه من خلال البطولة الثورية التي تبحث عنها الواقعية الاشتراكية في الإبداع الإنساني فيقول: "قبطل لعنات شاكر" قلق وغير مستقر (...) إنه من أواخر الثوريين الاشتراكيين فيما يبدو، لكنه تحول إلى التفكير في الوجود والوجودية الثورية، ولم تعد القضايا التفصيلية تشغله، غير أنه يدرك أن مشكلة الإنسان واحدة بقطع النظر عن الزمان والمكان^(١).

ولعل رؤية الواقعية الاشتراكية في أهمية الحركات الشعبية وحركة الجماهير والبحث عن الوجود القومي في الإبداع جعل سليمان الأزري يرى في رواية "زهرة عمر" "الخروج من سوسروقة" ملحمة شعبية تمثل الشتات الشركسي كما يسميها ويصبح هاجس التوثيق هو هاجس الإبداع ذاته في حفظ حركة الشعب وصورته يقول: "الرواية إذن صورة شعب تم اقتلاعه من وطنه/ المكان الذي اعتاده، وتشكلت عبر تفاعلاته بالعناصر الأخرى كل مقومات الوجود القومي لذلك الشعب، إنها صورة لبطولاته على "أرمن" وطنه وملاحمه وأساطيره ومخاوفه وقلقه، من أعداء منظورين وغير منظورين من أنس وجان ... تلك هي رواية زهرة عمر"^(٢).

إن أي اختيار لأي نموذج من قراءات سليمان الأزري يضعك أمام ناقد اجتماعي (واقعي اشتراكي) يؤمن بمنهجه إيماناً عميقاً ويمارسه في قراءاته النقدية ويعمل على توظيفه من خلال مرجعية فكرية ملتزمة، ومن هنا فإن الدارس يرى تصنيفه هذا الناقد في إطار المنهج الاجتماعي تصنيفاً موفقاً، لم يكن اعتباطاً ولم يكن تمحلاً.

(١) المصدر نفسه، ص ٥٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

أحمد الزعبي

يمثل د. أحمد الزعبي واحداً من النقاد الاجتماعيين في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، بما قدمه من دراسات نقدية اعتمدت البحث في المضامين الفكرية في النصوص الإبداعية التي قرأها في ممارساته النقدية، إذ إنه تعامل مع هذه النصوص باعتبارها أشكالاً تعبيرية ذات حمولة فكرية، ومن هنا فقد جاء نقده محاولة دائمة للمواءمة بين الشكل والمضمون ولعل هذه الرؤية للفن هي جوهر الطروحات الاجتماعية الماركسية التي ترى أن الشكل يتبع المضمون إذ يصبح هذا الشكل صورة تجسيدية للمضمون في فترة من الفترات، وأن أي تغيير في المضمون يتبعه تغيير في الشكل، ويصبح دور الناقد خلال هذه الرؤية باحثاً عن هذه الثنائية التي تمثل حركة الواقع وبنية الاجتماعية، إذ يصبح الإبداع شكلاً من أشكال التعبير عن الظرفية السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية.

في عام ١٩٨٥ أصدر د. الزعبي دراسته الأولى بعنوان "دراسات نقدية" إذ شملت هذه الدراسة خمسة أبحاث في الرواية والمسرح، والشعر، والقصة القصيرة. ولعل ما يجمع بين هذه الأبحاث -ماعداد- دراسته مسرحية أو ديب الملك، دراسة مقارنة ما بين سوفوكليس وأندريه جيد، وتوفيق الحكيم^(١) - هو المنهج الاجتماعي الذي انطلق من خلاله هذا الناقد في رؤيته للإبداعات التي قرأها وتقييمه لها، ففي البحث الأول "الإيقاع"^(٢) الروائي في "اللس والكلاب" لنجيب محفوظ، قدم الناقد الإيقاع شكلاً يحمل مضمون الواقع الاجتماعي المتمثل بالعالم الداخلي وجدليته مع العالم الخارجي في شخصية البطل النموذج يقول: "تأتي حركة سعيد المكانية بشكل إيقاعي منتظم تبعاً

(١) أحمد الزعبي، دراسات نقدية، ص ٣١-٤٢.

(٢) أعيد نشر هذا البحث في كتاب "الإيقاع الروائي" الذي سناقشه الدارس بعد قليل.

لإيقاع العالم الداخلي عنده، وحسب أهمية القضية التي يعيشها ويعانيها، فأكثر المسائل الحاحا وحدة في أعماقه تبرز أولا إلى العالم الخارجي وتعطي أولوية البدء بمواجهتها وتصفيها وحسها^(١).

وفي البحث الثاني يقرأ شخصية "مصطفى سعيد" الذي يرى في الشخصية الإبداعية صورة جمالية تبحث عن العرض المطابق للشخصية الإنسانية الكاملة، التي تحمل حركة الواقع والتناقضات داخل هذه الكيان، فتصبح الشخصية تصويرا حيا لمكنون جدلية الصراع داخل حركة الواقع وتجسيده من خلال النمط الذي يمثل العام من خلال الخاص كونه عضوا في المجتمع ومن هنا "فإن التصوير الحي للشخصية الإنسانية الكاملة لا يتيسر إلا إذا حاول الكاتب أن يخلق أنماطا"^(٢).

وبالتالي فإن عالم مصطفى سعيد لدى د. الزعبي "بكل الرواية، متشابك متناقض ومثلون، عالمه الداخلي انعكاس للعالم الخارجي، الذي يحيط به، فتشابك العالم الخارجي وتناقضه وتلونه قد انعكس وانغرس، وتكون بصورة مماثلة في أعماق مصطفى سعيد الأمر الذي جعل كلا من العالمين في صورة صاخبة تشبه الصورة التي داخل المرأة والتي خارجها، والعالم الأول للبطل أو الوجه الأول لمصطفى سعيد هو ذلك العالم الذي لم يصرح به كثيرا في الرواية ولم ترسم معالمه بوضوح، وهو عالم مصطفى سعيد البرئ أو الحالم أو الإنسان، هذا العالم لم يركز عليه كثيرا ولكنه يفهم من خلال كثير من العبارات المتناثرة هنا وهناك في هذه الرواية"^(٣).

أما قراءته قصيدة محمود درويش "سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا" فإنه يدخلها كونها وثيقة تحمل صورة الواقع والتاريخ الفلسطيني الحديث، ومواجهته مع الآخر، فهو يربط قراءته هذه القصيدة بمناسبتها (الواقع المادي) ويأخذ في قراءة هذا

(١) المصدر نفسه، ص ٧.

(٢) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أسعد حليم، ص ٣٠.

(٣) أحمد الزعبي، دراسات نقدية، ص ٢٢.

الواقع من خلال النص (الواقع الفني) (قراءة المضمون من خلال الشكل)، ويرى في المبدع والإبداع معا صورة "للاستزام" تجاه الواقع وتحولاته يقول: "يجيئون، أبوابنا البحر، فاجأنا مطر، لا إله سوى الله": هكذا تبدأ القصيدة، جمل قصيرة، منقطعة، وصور مختلفة مكثفة، يتبادر إلى الذهن سؤال عن الذين يجيئون بشكل مفاجئ، عبر البحر، ثم دلالات المطر، والله، يجيئون بداية القصيدة وهي بداية القصة، أو المأساة في وطن الشاعر فلسطين، وهي أيضا بدايات جذور سرحان حيث يجيء اليهود من أبواب البحر الواسعة المكشوفة، يأتون بالنار -والسلاح- المطر- ويقابلهم الشعب المسكين الأعزل والمحتل - بالدعوات والتضرع، ويغزو الوطن مثل سجادة سهل أن تسحب من تحت أقدام أصحابها، الذين يحملون حقائبهم ويرحلون إلى أوطان أخرى غريبة إلى منافي بعيدة إلى منفي الكافيتريا، تلك كانت البداية^(١).

وكعادة أصحاب المنهج الاجتماعي في تأكيدهم دور المبدع في تحريك الواقع وتثويره من خلال حمله قضايا الواقع والأمة، فإن د. الزعبي يصور درويش من خلال إبداعه نموذجا لحمل صحوة الانتقال والتغيير، ومحاولة تجاوز الواقع المرير والمعيق في الوقت ذاته يقول: "في قصيدة "سرحان" وفي معظم قصائد درويش تتكرر صورة اليقظة أو الصحوة والانتقال من الواقع المرير إلى المستقبل /الحلم، إيماننا منه بدور النضال وبدور الإنسان في تحقيق الحلم وإحقاق الحق، وإسقاط الظلم البشري، ثم يتحرك درويش في أزمنة مختلفة وأمكنة متعددة ليرسم صورة سرحان الألم والمنفى والضيق، ويكشف عن هذا التاريخ المرير الدفين في أعماقه المضغوط المكبوت في عماله الداخلي

وسرحان يكذب حين يقول رضعت حليبك

سرحان من نسل تذكرة وتربي بمطبخ باخرة لم تلامس

مياهيك - ما اسمك؟

(١) المصدر نفسه، ص ٤٥، وانظر أحمد الزعبي، الشاعر الغاضب (محمود درويش) ص ٩٥.

نسيت
وما اسم ابيك
نسيت
وهل نمت ليلة أمس؟
لقد نمت دهرًا
حلمت؟
كثيرًا
بماذا؟
بأشياء لم أراها في حياتي" (١).

وبرؤية الواقعية الاشتراكية التي ترى تداخل الخاص بالعام، إذ يصبح التماهي بين الاثنين ذروة التوحيد بين الإنسان وواقعه، إذ يعكس كل منهما الآخر يقول د. الزعبي: "سرحان الرمز، سرحان الشعب، يتعذب، ويقتل كل يوم، يقتل في وطنه، ويقتل خارج الوطن، ينجو من مذبحه ليجد مذبحه جديدة، بانتظاره لا يعود إلى أرضه إلا أسيرًا أو قتيلاً، إن سرحان ملهاة الحرب والسلام، العوبة الحروب والقتل وحطب الموت والسلم، سرحان ممزق بين أحلام الأمن والاستقرار والأمل وواقع الجريمة والموت والضياع" (٢).

وعندما يصبح الفنان -المبدع- بطلا ثوريا يقود الآخرين نحو التغيير في نظر الواقعية الاشتراكية - فإنه كذلك لدى د. الزعبي إذ يرى محمود درويش صاحب ثورة على الواقع بكل ما فيه يقول: "هذا هو احتجاج درويش وثورته على الواقع العربي المحزن، هذا هو الواقع الذي جعل سرحان "يتقيًا" هذا الواقع الذي يجعل الشاعر يبحث عن تربة صالحة للمطر القادم، فكل أمطار الدنيا لا تفيد ولا تجدي إذا سقطت في

(١) المصدر نفسه، ص ٤٧-٤٨، وانظر أحمد الزعبي، الشاعر الغاضب، ص ١٠٠-١٠١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٧.

الصحراء أو في تربة عقيمة، وكل ثورات الدنيا تجهض إن ولدت في مجتمعات ميتة عقيمة^(١).

هكذا يتحول النقد في المنهج الاجتماعي إلى رؤية سياسية اجتماعية ثقافية تحمل أيديولوجية الناقد ورؤيته وموقفه من الأشياء ولعل هذا ما يفعله د. الزعبي.

في عام ١٩٨٦ أصدر د. الزعبي دراسته النقدية "في الإيقاع الروائي/ نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية" ورغم أن عنوان هذه الدراسة يوحي بالمنهجية الجمالية في النقد من حيث التركيز على مفردات المنهج الجمالي مثل الإيقاع، البنية، إلا أن المتفحص لهذه الدراسة يجدها دراسة منهجية اجتماعية ترى الشكل محصلة للمضمون، وبالتالي فإن إيقاع الرواية في أشخاصها وأماكنها وأزمنتها ما هو إلا شكل لمضمون اجتماعي أو سياسي أو ثقافي أو فكري اعتمده المبدع وعبر عنه من خلال هذا الإيقاع الذي يصبح بنية فوقية لبنية اجتماعية أوجدته يقول د. الزعبي: "دراسة الإيقاع في الرواية تكشف عن عمق العلاقات بين الناس والأشياء، كيف تنشأ، تتشكل ثم تتغير/ هذا جزء من رصد الوضع الإنساني وحالة الوجود/ ماضيه مستقبليه/ تكشف الدراسة أيضا عن حركة الأشياء الجامدة الثابتة/ الزمان/ الحياة/ الموت/ واستجابة الإنسان لهذا الوضع/ المظهر/ النظام/ فيقبل... يرفض... يتغير ويغير، يشكل وضعا جديدا أو معنى جديدا للزمان والمكان والعلاقات/ يعمق أيضا معرفة بناء العمل الأدبي/ الروائي/ يرصد الحدث، كيف حدث/ لماذا حدث/ متى يعود يحدث/ متى يظهر (...)" وفهم الإيقاع يعمق الرؤية في فنية العمل الأدبي وإبعاده الفكرية، ويلقي ضوءا على الوضع الإنساني... كيف يتصرف الإنسان، كيف يفكر، كيف يتشكل، كيف يقيم علاقاته، كيف يحطمها^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٥٦، وانظر أحمد الزعبي، الشاعر الغاضب، ص ١١٥.

(٢) أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي، ص ٩.

هكذا يصبح دور الإيقاع (الشكل) صورة للمضمون (البعد الفكري) وهنا تتجلى جدلية الصراع بين هذا الشكل وهذا المضمون في الإبداع لدى د. الزعبي في قراءته النصوص الإبداعية، ففي قراءته الإيقاع في رواية جبرا إبراهيم جبرا "السفينة" يقول: "يشكل المكان في رواية السفينة عنصرا هاما من عناصر الرواية، فكأنما هو الشخصية الرئيسية فيها الذي يربط مختلف شخصيات الرواية وعلاقتهم وأهدافهم ومصيرهم، فالسفينة التي ترحل وتطوف عبر البحر المتوسط، هي مكان تجتمع شخصيات الرواية وأحداثها وأبعادها، وإن اختيار الكاتب هذا المكان - سفينة في عرض البحر - جاء منسجما مع فلسفة الرواية وأبعادها الفكرية والفنية، فكانت هذه السفينة المتهادية فوق مياه البحر صورة مصغرة مكثفة رامزة للعالم كله، وبخاصة أن ركاب السفينة من جنسيات مختلفة وكثيرة وقد أشير إليها مرارا ربما للتلميح أو للتأكيد على دلالة هذا المكان ورمزه في الرواية"^(١).

وفي محاولة تفسيره شخصية الدكتور فالح عبد الواحد الفكرية (المضمونية) إحدى شخصيات الرواية فإنه ينطلق من شكل الإيقاع المكاني والزماني الذي تمثله هذه الشخصية - الشكل يحمل المضمون. يقول: "أما رحلة الدكتور فالح عبد الواحد عبر الأمكنة والأزمنة فإنها تنطلق من موقفه الفلسفي والوجودي تجاه الكون والحياة، ولذلك فإن إيقاع المكان والزمان في حركة فالح يتشكل في مرحلتين: الأولى، محاولة فالح أن يبحث عن معنى مقنع مجد لهذه الحياة البشرية، ولهذا الوجود، والثانية، بعد فشل المحاولة الأولى - عبثية فالح واستهزاؤه بالقيم الإنسانية ومعطيات الحضارة - المزيفة - واستسلامه للذة والشراب، والقلق الفلسفي الذي أسهم فيه الجزء الأول من حياته - المرحلة الأولى - والذي سلمه بالتالي إلى الانتحار"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢.

مورس جزءاً من مصطفى سعيد، وهذا في اعتقادي أهم تركيب في الرواية تجدر ملاحظته عند قراءتها^(١).

ليس هذا فقط، بل إن د.شاهين في قراءته الروايات العربية التي صدرت بعد "موسم الهجرة" والتي تحدثت عن علاقة الشرق بالغرب، فقد قرأها من خلال مقارنتها مع "موسم الهجرة" واعتبارها محاولات في ظلال الموسم، يقول: "موسم الهجرة إلى الشمال" رواية تستحق أن تأخذ مكان الصدارة في تاريخ الرواية العربية وراثتها، ويكفي أنها مهدت السبيل إلى محاولات مشابهة كثيرة منذ أن ذاع صيتها في العقدين الماضيين، ومن أبرز هذه المحاولات التي تستحق الذكر رواية "أهداف سويف" التي كتبها بالإنجليزية وعنوانها "In the eyes of the sun تحت الشمس" ويذكر العنوان برواية هكسلي "أعمى في غرة ١٩٣٦"^(٢).

ويقول: "ورغم أن منظور رواية أهداف سويف يختلف عن منظور "موسم الهجرة إلى الشمال" (على الأقل في المنظور السياسي الذي يستحق فصلاً خاصاً به) إلا أن مغريات المقارنة بين الروايتين تظل قائمة، ولا بد وأن تخصص له دراسة تفصيلية في مكان آخر"^(٣).

إن هذه الدراسة التي قدمها د.شاهين تمثلت عمق المنهج المقارن بقوة واقتدار عكست قدرة الناقد وكما يقول د.إحسان عباس "ومهما يكن من شيء فهذه قطعة من النقد المقارن الممتع الموسع للآفاق المعمق للبصيرة"^(٤).

في عام ١٩٩٦ أصدر د.شاهين دراسة أخرى بعنوان: "الأدب والأسطورة" فجاءت هذه الدراسة مقارنة بكل ما فيها من طروحات، فقامت بتقديم فصل نظري عن الأسطورة في الأدب، ثم قامت فصولها اللاحقة بدراسات تطبيقية مقارنة حول الأسطورة وتوظيفها لدى بعض الأدباء والمبدعين، يقول د.شاهين في

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٦.

وتتظيمها في عالم الراوي وعالم مصطفى سعيد وعالم جين مورس، وفي أعماق الشخصيات الأخرى في السودان ولندن، ويكشف عن عمق العلاقة وطبيعتها وزواياها المربوطة بخيوط خفية ما بين عالم الشمال وعالم الجنوب، ما بين الأحداث ودلالاتها في أمكنة مختلفة وأزمنة مختلفة وفي أعماق شخصيات مختلفة أيضا^(١).

وهكذا يصبح الإيقاع بنية فوقية لبنة تحتية، يعيشها الإنسان، ويعكش مدى الصراع الجدلي بين مكوناتها من خلال الإبداع الذي يحمل هذه الصورة، أما في تقييمه رواية "اللس والكلاب" لنجيب محفوظ، من خلال إيقاعها، فإنه يعتمد مدة الانسجام بين الشكل والمضمون، وبالتالي فإن الإيقاع (الشكل) كان يحمل المضمون ويدل عليه يقول: "علاقات الأمكنة بعضها ببعض لها أيضا دلالاتها العميقة وأبعادها الرمزية في الرواية شكلا ومضمونا، فالمكان الأول الذي خرج منه سعيد -السجن- كأنما هو يلتقي بالمكان الأخير الذي استسلم فيه سعيد -المقبرة- فإذا كان الاستسلام يعني السجن مرة أخرى فهذا يعني أن حركة سعيد كانت دائرية -حول دائرة- أي انتهت إلى المكان الذي بدأ منه، وهذا يعني أن جهده كان سدى وضياعا وهباء، فقد بدأ من السجن وانتهى بالسجن"^(٢).

وفي رواية صنع الله إبراهيم "تلك الرائحة" فإن د. الزعبي يرى أن الإيقاع كان يجسد حركة الواقع بشقيه الداخلي والخارجي لدى بطل الرواية، يقول: "إيقاع حركة البطل من السجن إلى العالم الخارجي ثم إلى السجن ثابتة على الصعيد المكان والزمان يعتمد على علاقات البطل مع العالم المحيط به، ويجسد رحلة المعاناة الداخلية التي تفرضها عليه ظروفه الحاضرة ويرسم بالتالي هذا الإيقاع جزئيات الأزمنة التي يعيشها البطل في عالمه النفسي الممزق"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٧٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٨، وانظر أحمد الزعبي، دراسات نقدية، ص ١٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٣.

وعندما يفسر إيقاع الموت في هذه الرواية فإنه ينطلق من فكرة المواعمة بين الشكل والمضمون وكيف أصبح الشكل صورة للمضمون يتبعه ويتغير بتغيره يقول: "إن أحداث الموت المتكررة في الرواية تشكل إيقاعا ظاهريا مأساويا في مراحل حياة البطل وتسهم في خلق الحالة التوتيرية والعصابية والعبثية التي إن هدأت في لحظة عادت إلى توترها واشتعالها في اللحظة التالية، بعد حادثة موت جديدة أو لحظة فشل أخرى، أو حالة جنون غريبة وهكذا (...) وإذا كان إيقاع الموت في الرواية يكون جوا مأساويا شاحبا على صعيد المضمون، فإنه في ذات الوقت يشكل لازمة متكررة منتظمة على صعيد البناء الروائي"^(١).

في عام ١٩٩٢ أصدر د. الزعبي دراسته "سلطة الأسلوب" إذ جاءت هذه الدراسة في عنوانها تشي بالشكلية الجمالية، لكنها في واقعها تعكس المنهجية الاجتماعية لدى د. الزعبي بل وتؤكداه، إذ انطلق د. الزعبي في قراءته النصوص التي اختارها من خلال مفهوم "الالتزام" الذي يرى المبدع والإبداع، صورة تجسد حركة الواقع والبنية الاجتماعية والفكرية التي يؤديها هؤلاء فيما يصنعون، ومن هنا فقد اختار نماذج صورة حركة الواقع العربي هزيمة ١٩٦٧ وحاول أن يبين كيف استطاع هؤلاء المبدعون أن يختاروا أشكال (أساليب) ملائمة لتجسيد رؤيتهم الفكرية تجاه هذا الواقع، باعتبار الشكل (الأسلوب) صورة تجسد المضمون الفكري لدى المبدع، ففي قراءته قصة يوسف إدريس (الخدعة ١٩٦٩) ينطلق من المضمون الواقعي للوصول إلى تفسير الشكل الفني فيقول: "إن ما يروى لنا في هذه القصة من أحداث ومشاهد تتمثل برأس جمل تطارد الراوي هي بالتأكيد أقرب إلى أجواء اللامعقول، ورأس الجمل في هذه القصة موظفة رامزة، تعني بالتأكيد شيئا يحاول الكاتب تجسيده من خلال بنية هذا اللامعقول، وتحتل رأس الجمل هنا أكثر من تفسير وسوف نعتمد في هذه الدراسة تفسيرا واحدا نعتقد أنه

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٠-١٠١.

الأرجح والأنسب والأقرب إلى مضمون القصة وسياقها، فبعد استقراء النص من الداخل وربط هذا النص وإشارياته بالبعد التاريخي والاجتماعي والفني نميل إلى الاعتقاد بأن رأس الجمل في هذا النص ترمز إلى الهزيمة في حرب ١٩٦٧ التي غدت كابوساً مخيفاً وواقعا مريراً وذكرى دائمة الحضور والملاحقة تزرع الخوف والقلق وتسزع الأمان من حياة الناس^(١) هكذا يصبح المضمون هو البؤرة الرئيسة في الحكم على الشكل، وهذا هو جوهر الرؤية النقدية الاجتماعية.

وبعد أن يحلل د. الزعبي مشاهد القصة من خلال الربط المتسلسل مع حركة الواقع العربي، فإنه يصل إلى القول: "إن قصة "الخدعة" تجسيد صائب لحدث يراه الكاتب لا معقولا، اقتضى منه بنية لا معقولة "أيضا"، وعند هذه النقطة بالذات يلتحم الأسلوب بالمضمون، ويلبس كل منهما الآخر بانسجام ودقة وجمال، فإذا كان هذا النص يوحد بين الحدث اللامعقول والأسلوب اللامعقول، فإن كلا من الحدث والأسلوب قد جاء ليناسب الآخر وليخدمه (...). ولهذا فإن الكاتب لا يلجأ إلى أسلوب ما دون انسجام مع موضوعه الذي يطرحه أو فكرته التي يناقشها، ويوضح هذه المسألة يوسف الشاروني من خلال تجربته القصصية إذ يقول "أما أهم وظيفة للأسلوب فهو أن يكون في خدمة المضمون"^(٢).

وفي قراءته قصة مجيد طوبيا "مئة مليون نخلة في الرأس" ١٩٧١، فإنه ينطلق من الموقف ذاته فيبحث عن المضمون الذي جاء يؤديه الأسلوب التجريدي في هذه القصة، فيحاول أن يفسر المشاهد غير المترابطة في القصة بتمثيلها للواقع المهزوز وغير المترابط أيضا، يقول: "إن مشاهد القصة غير المترابطة في ظاهرها بحاجة إلى قراءة أخرى لكشف الروابط الخفية في عالم النص، وللبؤرة الدلالات التي تنتظمها الأحداث المجردة المجزأة (...). وبالتالي لمعرفة موضوع هذا النص ومضمونه والقضية

(١) أحمد الزعبي، سلطة الأسلوب، ص ١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩.

التي يطرحها الكاتب بهذا الشكل الرامز المجرد (...) ومع هذا الانفصال وذاك الانحراف، إلا أن هذه الأحداث ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقع وتحمل أزماته وقضاياها المختلفة، ونحن نرى بعد استقراء هذا النص في سياقاته المختلفة، ومن خلال دلالات أهدافه المجردة المتباعدة وإشارياته ورمزوه المتصلة بالواقع بشكل خفي أو ظاهر، نرى أن الكاتب يجسد لنا الواقع الجديد الذي حل بالأمة العربية، وبالإنسان العربي الواعي، بخاصة بعد حرب ١٩٦٧، فالراوي هو نموذج للإنسان الواعي بعد الحرب، يكتشف منذ بداية القصة أن كل شيء قد تغير أو انقلب رأساً على عقب بعد الهزيمة، فيما يراى الراوي اليوم لم يكن يراد بالأمس، وأن الحقائق التي كانت يقينا فيما مضى انهارت وغدت زيفا اليوم، وأن هذا التغيير وهذا الانهيار والكشف والزيف قد حل بحلول المفاجعة^(١).

بهذه الرؤية الاجتماعية التي ترى النص محملاً ومشبعاً بمشكلات الواقع وتحولاته المختلفة يقرأ د. الزعبي الإبداع الأدبي ويقيمه.

أما قصة نجيب محفوظ "الجريمة" ١٩٧٣، فهي تعكس أيضاً هزيمة ١٩٦٧ واثراً على الواقع العربي كما يرى د. الزعبي، فجاءت قراءتها تأكيداً على منهجية الزعبي الاجتماعية في النقد يقول: "إن القراءة التحليلية التفسيرية لرموز القصة تشير إلى أن الجريمة التي وقعت ترمز إلى جريمة الهزيمة التي حدثت في حرب ١٩٦٧، أي قبل أربع سنوات أو خمس من كتابه القصة كما يشير النص، وباستقراء ملابسات الجريمة، وتسجيلها ضد مجهول ساخرة إلى أن الهزيمة قد سجلت ضد مجهول أيضاً فكل امرئ قد تتصل من المسؤولية بعد الحرب واختلط الحابل بالنابل، ولم يعرف من هو المسؤول الحقيقي أو الفاعل الحقيقي لهذه الهزيمة"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٢٤-٢٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٤.

هكذا يصبح النص (الواقع الفني) صورة تحمل في ثناياها الواقع المادي بكل تفصيلاته من خلال إلزام الكاتب هذا الواقع.

في القسم الثاني من الدراسة، الذي خصصه للشعر، فإنه يؤكد المنهج الاجتماعي لدى هذا الناقد، فهو يقرأ ثلاث قصائد في موضوع واحد: هو رثاء جمال عبد الناصر - وهذه القصائد هي "الرحلة ابتدأت" لأحمد عبد المعطي حجازي، وقصيدة محمود درويش (الرجل ذو الظل العالي) - وجمال عبد الناصر لنزار قباني، وقد بحث هذه القصائد من خلال البحث عن رؤية المبدع الفكرية وتتاسبها مع الأسلوب الذي اختاره في تقديمه هذه الرؤية، إذ جاء أسلوب درويش واقعيًا وأسلوب نزار واقعيًا نقديًا، أما أسلوب أحمد عبد المعطي حجازي، فقد جاء رومانسيًا^(١).

في عام ١٩٩٣ أصدر د. الزعبي دراسة نقدية بعنوان "النص الغائب نظريًا وتطبيقاتها"، دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب إذ جاءت هذه الدراسة تأكيدًا قويًا على المنهج الاجتماعي لدى د. الزعبي، فالنص الغائب كما يسميه د. الزعبي ما هو إلا المضمون الذي يحمله النص (الشكل) وبالتالي فإن هذه الدراسة جاءت تبحث صورة الواقع في صورة الإبداع (الفني) الواقع الحاضر والواقع الغائب، يقول: النص الحاضر... الصورة الواقعية - المشهد الذي يجسده الكاتب أمانًا هو ما نسميه بالمستوى الأول للحدث ويتلخص في رصد الحدث الذي يجري أمام الراوي ويسجله أو بصورة كما يراه (...) النص الغائب ونعني هنا، المستوى الثاني للحدث أو المعادل الرمزي للواقع الموصوف وهو بالتالي الموضوع الحقيقي الذي يتحدث عنه المؤلف وأنا بعبارة عنه بعد أن غيبه^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٥٤.

(٢) أحمد الزعبي، النص الغائب، ص ١٨-١٩.

وعندما يصبح النص بنية فوقية يعكس بنية تحتية في نظر الواقعية الاشتراكية، فهو كذلك لدى د. الزعبي يقول: "إن جدلية الحضور والغياب في النص تتشكل من خلال الواقع والتعبير عن هذا الواقع، والتعبير الفني عن الواقع يقتضي استحضار بعض عناصره وتغيب بعضها الآخر، واستحضار الواقع كله أو استحضاره كما هو يفقد النص خصوصيته الفنية واللغوية والإبداعية، وتغيب الواقع كله أو استبداله بمعادل رمزي أو موضوعي منقطع عنه، يفقد النص خصائصه الإبداعية والتأثيرية أيضا، ففي الحالة الأولى يسقط النص في المباشرة والتقريرية الفجة مما يبعده أو يخرج من عالم الفن والإبداع، وفي الحالة الثانية يقع النص في غموض وإيهام غير مبررين وفي ترميز ساذج يقوم على المقابلات والمعادلات ما بين "الموضوع" في النص وما يقابله في الواقع، وهكذا، وهذا يعني أن إجادة التوازن بين الحضور والغياب في النص تكمل بعضها بعضا وتتواصل، وتتداخل ويفضي كل عنصر فيها إلى العناصر الأخرى، هذه الإجادة تجعل النص أثرا فنيا مؤثرا بشكل الواقع ويجسده ويشرحه من جهة، ويحتفظ بخصوصيته الفنية واللغوية والإبداعية من جهة أخرى"^(١).

ولعل البعض يرى أن البحث في "النص الغائب" و "التناص" كما هو لدى د. الزعبي يضع الناقد في سلم النقد النصي وليس النقد الاجتماعي أو غيره ولكن المدارس الحالي يرى أن هذه المجالات توظف ضمن المنهج الذي تدرس من خلاله فيمكن لأصحاب المناهج النصية أن يبحثوا عن مبتغاهم من خلال النص الغائب أو التناص ويمكن لأصحاب المناهج الأخرى الاجتماعي، والتاريخي، أن يبحثوا أيضا هذه القضايا ضمن مناهجهم، ولعل د. الزعبي قد تنبه إلى هذا فقال: "بأن كثيرا من مفاهيم النص الغائب قائمة على المرحلة الأولى من مراحل تفسير النص الأدبي واستخراج معانيه ورموزه ومقاصده، لكن المراحل التالية أو المتنوعة في تحليل النص الأدبي لا بد أن تستعين بنصوص غائبة تتفرع وتتوحد بحسب الزاوية التي ينظر من خلالها إلى هذا

(١) المصدر نفسه، ص ٤٧.

النص، فالدارس البنيوي مثلاً ستكون نصوصه الغائبة المستحضرة إلى النص في مجال البنية اللغوية والسينمائية والنحوية مثلاً، أما الدارس النفسي فستكون نصوصه الغائبة المستحضرة تركز على الإيماءات اللغوية النفسية ودوافع هذه الإيماءات في أغوار الذات وحوافزها في عالم اللاوعي إلى غير ذلك، بينما سنجد الدراسة التاريخية أو الاجتماعية للنص الأدبي تركز على استحضار النصوص الغائبة المتعلقة بالأزمنة والأمكنة والوقائع والأحداث، كما حدثت تاريخياً أو واقعياً وجسدت رمزياً أو تعبيرياً في النص الحاضر^(١) ولعل دراسة الزعبي للنص الغائب في جوانبه الزمانية والمكانية والوقائعية والأحداث كما حدثت تاريخياً وفي الواقع المادي من خلال النظر إلى النص كونه صورة وثيقة تحمل حركة هذا الواقع وصورته جاءت من إلزامه المنهج الاجتماعي في نقده النصوص وتقييمها.

ومن هذا المنطلق الاجتماعي قدم د. الزعبي دراسته (النص الغائب) في قصة نجيب محفوظ "تحت المظلة" وقصيدة محمود درويش (الأرض) ففي قراءته قصة نجيب محفوظ (تحت المظلة) فإنه ينطلق من المعادلة التامة بين الواقع الفني (النص) والواقع المادي (الحدث التاريخي) ويضع هذه القصة في إطارها الواقعي الذي يعكس حقبة من الواقع العربي وتاريخه المعاصر يقول: "ينقل لنا الكاتب أجواء الحرب التي تتشكل عادة قبل اندلاعها، ويبدأ القصة بعبارة "انعقد السحاب وتكاثف كليل هابط" المستوى الأول أي تهيأ الجو لخطر الحرب وتوترات الأوضاع (المستوى الثاني) من خلال اسوداد الغيوم ودكنتها انشحت الأجواء بالغيوم، وأظلم الليل، خيمت أجواء الحرب على المكان..." ثم تساقط الرذاذ" تحول الغيم إلى رذاذ، وتحولت - تهديدات الحرب - إلى مناوشات ومناورات ومقدمات لإندلاع الحرب من خلال الرموز المستخدمة: السحاب، الرذاذ، المطر، ويقابله التوتر، والمناوشات، الحرب (المستوى الأول) وهو الواقع المرئي للحدث أو الخارجي، ثم المستوى مطعم بشذا الرطوبة، حيث الناس خطاهم غير نفر

(١) المصدر نفسه، ص ٧.

لتشير إلى الحدث من ناحية، وتستجمع تفاعلاته وأبعاده وآثاره ودلالاته من خلال رؤى الشاعر، من ناحية أخرى، ويتشكل هذا الموضوع شعراً على النحو التالي:

في شهر آذار، في سنة الانتفاضة قالت لنا الأرض
أسرارها الدموية، في شهر آذار مرت أمام
البنفسج والبنديقة خمس بنات وقفن على باب
مدرسة ابتدائية واشتعلن مع الورود والزعرتر
البلدي، افتحن نشيد التراب، دخلن العناق
النهائي، آذار يأتي إلى الأرض، من باطن الأرض
يأتي... " (...)

والشاعر في الأبيات السابقة يعيد ترتيب الحدث الواقعي في نصه الشعري حيث يغدو دالاً موجهاً رامزاً إلى فهمه لأبعاد هذا الحدث ودلالاته المختلفة (...). وإذا كان الواقع الفعلي للمجزرة التي حدثت في "يوم الأرض" قد أشعل الانتفاضة والثورة، فإن الشاعر في واقعه الفني، عالم القصيدة يتوسع في دلالات ما حدث، ويوصل خيوط الأحداث وتفاعلاتها ويرتبها بحيث تبدأ الشهادة وتتطور إلى الثورة والانتفاضة، وتنتهي بالتحريض وطرده الغزاة من الأرض المحتلة، وسيناريو الشاعر هذا هو إعادة تشكيل الواقع والأحداث وفق رؤيته وتفسيره لهذه "المناسبة" أو التحول فوق أرض الواقع^(١).

إن عبق المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) يخرج من ثنايا المصطلح والرؤية التي يقدم بها د. الزعبي قراءاته هذه النصوص. من خلال تأكيد المستمر زوايا الموقف والرؤية لدى المبدع والالتزام تجاه القضايا العامة في حياته.

(١) المصدر نفسه، ص ٤٨-٥٠، وانظر أحمد الزعبي، الشاعر الغاضب، ص ١٣٦-١٣٧.

في عام ١٩٩٥ أصدر د. الزعبي دراسته "التناص" نظرياً وتطبيقياً" فجاءت هذه الدراسة محاولة للبحث عن الأيديولوجية الفكرية التي يحملها المبدع والمرجعيات الثقافية والاجتماعية والسياسية والدينية التي ينطلق منها، إذ عمد الباحث إلى رصد المنابع والمرجعيات وبيان تداخل الخاص والعام، ولعل البعض يرى أن التناص كمصطلح نقدي يخص النقد النصي، ولكن عند النظر في طبيعة "التناص" والرؤية التي يمثلها فإنه يصبح "وحدة أيديولوجية" ومن هنا فالناقد الذي يأخذ في هذا الجانب النقدي يكون ناقداً اجتماعياً بكل ما يعني هذا المصطلح من مميزات ورؤى لأن "النص يمثل عملية استبدال من نصوص أخرى أي عملية تناص Intertextualite، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر، وترتبط بهذا المفهوم عند "كريستيفا" فكرة النص، باعتباره "وحدة أيديولوجية" Ideologeme على أساس أن إحدى مشكلات البحث السيميولوجي حينئذ تصبح طرح التقسيم البلاغي القديم للأجناس الأدبية (...) وبهذا فإن النقاء النظام النصي المعطى - كممارسة سيميولوجية بالأقوال والمنتاليات التي شملها في فضاءه أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها يطلق عليها "وحدة أيديولوجية" وهذه الوحدة هي وظيفة التناص، التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة ملائمة لبنية كل نص وممتدة على مداره، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخ والاجتماعي"^(١).

إن د. الزعبي في بحثه عن التناص في الإبداع، كان يبحث عن حركة الواقع والتاريخ التي جسدت الإبداع وأخرجته في شكله الذي جاء عليه، ليصبح التناص شكلاً يحمل رسالة الواقع (المضمون) إذ تجده في تقييمه هذا التناص ينطلق من اعتباره شكلاً فنياً محملاً في رؤيته الواقعية يقول: "إن انسجام التناص في العمل الأدبي على الصعيدين الفني والموضوعي شرط أساسي لتمامه واتساقه وترابط بنيانه، فالنص الذي

(١) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٣٠.

يستحضر أو يقتبس أو يستوحى من المقرء الثقافي، لا بد أن يناسب المقام الذي يطرح فيه، وأن يؤدي وظيفته الفنية - لغة وأسلوباً - وبناءً، والموضوعية معنى وفكراً ومضموناً^(١).

هكذا تظهر الرؤية الاجتماعية للإبداع كونه صورة مضمونية وانسجماً يحمل في ثناياه رؤية المبدع لهذا الواقع، ولعل قراءة د. الزعبي لواحدة من هذه النماذج التناسية تؤكد المنهجية الاجتماعية لديه يقول في قراءة رواية "رؤيا" لياشم غرايبة: "أول تناس تاريخي يرد في الرواية كان على لسان الراوي وهو يتحدث عن حب زيد المثالي، وهو في السجن، منتظراً متخيلاً قدوم الحبيبة نجمة، الغائبة البعيدة كما يوحى اسمها، إذ يشير إلى شعراء الحب العذري القدماء فيقول: "ها هو مرة أخرى أمام هذه اللوحة الصغيرة، ينظر إلى الرسم طويلاً وبدقة .. وجه انثوي يطل منها، لكنه، لا يوحى بليلي العامرية للوهلة الأولى، ويعلم زيد - أنه ليس ابن الملوحة ولا ابن ذريح، وإنها ليست ليلي ولا لبنى" فالراوي في هذا النص يجسد حالة زيد القلقة المضطربة في سجنه المعتم الخاوي، حيث يلجأ زيد إلى التخيل والتوهم ويرسم في خياله المبعثر لوحة لحبيبته نجمة، تتعلق بها عيناه طيلة الوقت وكأنها وشم على جدار السجن في هذا السياق الروائي، يستحضر المؤلف أو الراوي حالة الشعراء العذريين التي تشبه حالة زيد ورفاقه في السجن، وينسجم التناس فناً ومضموناً مع السياق المطروح، فزيد يلجأ إلى صورة متخيلة للتواصل مع حبيبته، يستحضر صورة متخيلة لتجسيد اللحظة وهذا يحدث انسجماً فنياً مع التناس على صعيد الصورة والخيال وحتى لغة الحب والعاطفة (...)

أما انسجام هذا التناس على صعيد المضمون فواضح من خلال المقارنة أو المشابهة ما بين الحالتين، حالة زيد الحاضرة وحالة مجنون ليلي السابقة، حالة الحب الموهوم أو المستحيل لنجمة عند زيد وحالة الحب الموهوم المستحيل عن قيس، فزيد ونجمة يشبهان

(١) أحمد الزعبي، التناس نظرياً وتطبيقاً، ص ٢٧.

قيسا وليلي، في حالة الحب النسي لا أمل فيها، فجاء التناس متسقاً ومجسداً الفكرة المطروحة في السياق الروائي^(١).

بهذه الرؤية الاجتماعية يبحث د. الزعبي عن المضامين الواقعية من خلال ما يسميه "التناس" إذ يصبح التناس شكلاً تعبيرياً إبداعياً يحمل مضمونا فكرياً هادفاً (رسالة) وهذا هو جوهر الرؤية الاجتماعية لدور الإبداع وحمله رسالة مضمونية.

ولعل نموذجاً آخر يؤكد ما يذهب إليه الدارس الحالي من وجود الملامح المنهجية الاجتماعية في رؤية د. الزعبي لدور التناس يقول: "وبسداً فصل "تطقت نجمة" بالتعبير الصوفية التالية" نظرت حبيبي بين التسابيح السبعة فما وجدته استحلّفكن بصاحب السر يا بنات العشق الأبدي هلا رأيتن الحبيب، استحلّفكن بالناجي والأكر، وخاطر، يا نسا الشجرة... استحلّفكن بالمعل العزيز القائم يا نساء الحاكم بأمر الله..." ويحمل تناس اللغة الصوفية أو الدينية دلالات عميقة، ويعيده على مستوى المضمون الذي يطرحه السياق، كما ناقشناه سابقاً في "التناس الديني" لكن التناس اللغوي هنا ينسجم مع لغة الشخصية في لحظات تجايبها أو تحولها أو تشبثها، أو تأرجحها إما بين الواقع والخارق ما بين اليقظة والأمنية، وما بين المادية والروحانية، فهي اللغة الأنسب، برأي المؤلف التي تستطيع تجسيد اللحظة الحرجة أو العالم الصاخب الذي يدور في أعماق نجمة، (...) ويوظف الكاتب دلالات لغة المتوصوفة لتجسيد رؤاه للواقع الذي يعيش فيه، إذ إن طبيعة هذه اللغة وبنيتها وتعدد معانيها غنية ومحملة بالرموز والإشارات والطاقت الإيحائية الهائلة التي يستغلها الكاتب ويوظفها لأغراض فكرية وفنية تقوم عليها روايته^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٢٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٩-٧٠-٧١.

وفي قراءته قصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله، فإنه يدخل هذا النص كونه ملحمة شعرية تحمل الهم الجماعي وحركة الواقع الفلسطيني وصدامه مع الآخر (اليهود) ويرى هذا النص صورة فنية تجسد الرؤية الفكرية التي يحملها المبدع بقول: "تلك هي مظاهر هذه الحرب المستعرة ما بين الحياة والموت، ما بين الشاعر والعدون ما بين صاحب الأرض والحق وبين المحتل الهمجي في قصيدة "راية القلب" التي تجسد رؤية واعية عميقة لحركة التاريخ وجدالية الصراع ما بين الحياة والموت من منظور فلسفي منطقي واقعي، ويبدع إبراهيم نصر الله في توظيف كثير من الطاقات الفنية التي يمتلكها على صعيد التشكيل الشعري واللغة الشعرية والصورة واستحضار الأسطورة والتراث والرميزات المنسقة المدهشة في عالم القصيدة وفنائها لتجسيد رؤيته الفلسفية والفكرية المبنية على حتمية انتصار الحياة على الموت، والحق على الباطل والخير على الشر"^(١) هكذا يخرج الخطاب النقدي ويصبح موقفاً أيديولوجياً من القضية التي يراها الناقد داخل النص، ويصبح دور الناقد دوراً تثويراً في طرحه القضية، وهذا ما يفعله د. الزعبي في قراءته هذا النص وغيره من النصوص، ومن أجل هذا الموقف الأيديولوجي السابق يأخذ في البحث عن التوافق بين معطيات الإبداع الشكلية والمضمونية أو ما يسمى "بالالتزام" لدى الفنان يقول في أحد نماذج التناصية: "وينسجم استحضار قصة خروج آدم وحواء من الجنة مع عالم قصيدة "راية القلب" على ثنائية الموت والحياة وصراع الشاعر مع الموت بأقنعه ووجوهه المختلفة ودلالاته خروج آدم وحواء من الجنة واضحة في القصيدة، حيث تجسد خروج الفلسطينيين (أو الشاعر الناطق باسمهم) من أرضهم أو جنتهم، وإبراهيم نصر الله يوظف هذا الخروج توظيفاً ينسجم مع سياقات قصيدته، القائمة على تعدد أقنعة الموت وتغير أشكاله قديماً وحديثاً، فالموت هو العدو، وهو الشيطان، وهو الأفعى، وهو الوحش إلى غير ذلك والموت/

(١) المصدر نفسه، ص ٩٠.

العدو ينجح مؤقتاً في دحره الحياة، لكن الحياة أبداً تنتصر وتتجدد وتستمر، يقول مخاطباً الموت:

كيف اســـــــــــــــــتعطت

أن تغــــــــــــــــافل أجدادنا

كيف غــــــــــــــــافلت آدم

كيف تسللت برداً إلى صدر حواء

وأصبحت يا موت ظليهما، (...)

لكن شوق آدم وحواء وشوق كل البشر يكمن في حلم العودة إلى الجنة ثانية مثلما هو شوق الشاعر وشعبه الكامن في العودة إلى جنتهم ووطنهم، مرة أخرى يدير الشاعر في هذا التناسل بين الخروج من الجنة والخروج من الوطن في عالم القصيدة، يدير حرب البقاء والفناء وصراع الحياة والموت وينتصر الشاعر للبقاء وللحياة في المراحل القادمة، وإن كان العدو قد سيطر في مرحلة قائمة ظالمة توج فيها الموت والفناء والخراب على وطنه^(١).

في الخط ذاته -البحث عن التناسل والوحدة الأيديولوجية والفكرية والمرجعيات الثقافية والاجتماعية لدى المبدع- قدم د.الزعبي عام ١٩٩٥ دراسة بعنوان "أبعاد الصراع الحضاري في مقامات المحال" إذ جاءت هذه الدراسة تأكيداً على المنهج الاجتماعي الذي يتبعه د.الزعبي في قراءته الإبداع، فقرأ هذه الرواية في جانبها المضموني الذي يمثل الصراع الحضاري كما يقول د.الزعبي: "تقوم الرواية على طرح الصراع الحضاري الذي يتضمن الصراع الديني والثقافي والعرقى والتاريخي والاقتصادي ... الخ بين حضارات أو أمم ثلاث بشكل رئيسي وهي: العرب والمسلمون

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٦-١٠٧.

والغرب، ثم اليهود، مثلما تطرح أنواعاً أخرى من الصراع الحضاري بين أمم شتى وحضارات متعاقبة في القديم والحديث^(١).

وتحقيقاً لهذه الرؤية لدى د. الزعبي فإنه يدرس الرواية في ثلاث منظومات هي منظومة هاجر العرب والمسلمين، ومنظومة موري (الغرب) ومنظومة سارة (إسرائيل) ولعلّ بعض النماذج تبين مدى الرؤية الاجتماعية الأيديولوجية التي ينطلق منها الناقد في رؤيته النص باعتبارها وثيقة تحمل حركة التاريخ الفاعل وليس الساكن، إذ يصبح النص تجسيداً لتواصل الحدث التاريخي بين الماضي والحاضر والاستشراف للمستقبل يقول مثلاً في قراءته صورة "هابيل" "أما هابيل فإنه يستحضر في مقامات المحال لتجسيد تمزق هذه الأمة واقتتالها فيما بينها، حيث يقتل الأخ أخاه ويشهر العرب المسلم سلاحه بوجه أخوته وذويه من أبناء هاجر تاركاً العدو والمغتصب والأمر الناهي الغربي (من أبناء موري وسارة) يرتع في أرض هذه الأمة ويتحكم بحاضرها ومستقبلها (...) فهابيل المقتول المغتصب هو هذه الأمة المحتلة فعلياً أو معنوياً، من قابيل أو من الغرب واليهود، واستمرار وجود قابيل وهابيل القتائل والقتيل، في هذه الأرض يجعلها أرضاً "مغتصبة" تتجب أولاد الحرام في أرض هاجر والعرب رؤوسهم منكسة ورقابهم مهددة بسيوف أعدائهم من ناحية وسيوف أخوتهم من ناحية أخرى"^(٢).

أما الاسكندر المقدوني فهو من منظومة (موزي) الغرب، فيقول: "والاسكندر المقدوني حضور مكثف متكرر في "مقامات المحال" حيث يشكل أحد الجذور العميقة القديمة للصدام الحضاري بين الغرب والشرق، أو بين الأوربيين والعرب القدماء، وحيث يستحضر في الرواية لتجسيد صور الصدام الحديثة بين الشرق والغرب، وكأن هذا الصدام مستمر متواصل من الاسكندر المقدوني إلى "جورج بوش" ولم ينقطع من آلاف السنين.

(١) أحمد الزعبي، أبعاد الصراع الحضاري في مقامات المحال، ص ٢٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٥.

أما نموذج بيغن وهو من منظومة سارة فيقول عنه "ومناحيم بيغن" رئيس وزراء إسرائيل أيام "كامب ديفد" نموذج للعداء والدمار والاحتلال في "مقامات المحال" حيث يجسد وجهاً من القمع والبطش في منظومة "سارة" سواء أكان ذلك من تاريخه الإرهابي القديم المعروف أو من خلال مرواغته وزيفه في توقيع "اتفاقية الصلح" في "كامب ديفد" التي غيرت "استراتيجيته" في العداء والصراع ليس إلا يقول الراوي "الموت أو الاستسلام أم الهرب... (اختاتون) يهمس لشعاع الشمس الذي يأبى الوصول إلى الأرض حذراً من مادية "سارة" الموت... الموت... الموت من أجل الحياة، فالاستسلام هرب، والهرب استسلام، وفي كليهما تدفن تحت أرواث خيول اللثام واقتلعت (سارة) (منقرع) من أساسه، بعد ما استسلم (خوفو) و (خفرع) لزاجلات بيغن لا لحمامات السلام"^(١).

بهذه الرؤية التناسية الأيديولوجية بحث د. الزعبي ثلاثاً وثمانين صورة من صور الصراع الحضاري في رواية "مقامات المحال" التي يزيد عدد صور التناس فيها عن مئتي صورة كما يقول د. الزعبي.

أما دراسته الأخيرة "الشاعر الغاضب محمود درويش ١٩٩٥ فهي إعادة لأبحاث نشرت عن محمود درويش للناقد أحمد الزعبي في مؤلفات سابقة عرضها الدارس الحالي في مكان سابق ويكتفي بما عرض تجنباً للتكرار.

لعله من الواضح بعد هذا العرض للمنهج النقدي لدى د. الزعبي، إن هذا المنهج تمثلت فيه روح الواقعية الاشتراكية في مجموعة من طروحاتها التي تتعلق بالشكل والمضمون ودور الإبداع والمبدع تجاه الواقع أو ما يسمى بالالتزام.

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٧.

غسان عبد الخالق

يمثل د. غسان عبد الخالق واحداً من النقاد في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، الذين قرعوا الإبداعات الأدبية من خلال رؤية المنهاج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) للإبداع، فبحث في هذه الإبداعات عن المضامين الاجتماعية والسياسية والفلسفية التي يلتزمها هؤلاء المبدعون، فنظر إلى الإبداع باعتباره شاهداً على حركة المجتمع ومدى وعيه ما يحيط به من تحولات اجتماعية وبالتالي فهو - الإبداع - رسالة مشبعة بمشكلات الواقع الاجتماعية والفكرية والأخلاقية يقول: "إن الرواية ملحمة القرن العشرين، والشاهد الأبرز على انعتاق وعي المجتمعات المعاصرة من ربة الإقطاع السياسي، والفكري وانفتاحه على آفاق الحرية التي أساسها الحق في استيعاب الذات والآخر، والعالم الموضوعي والتعبير عن ذلك"^(١).

ففي عام ١٩٩٣ أصدر د. غسان عبد الخالق دراسته الأولى "الزمان، المكان، النص اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن ١٩٨٠-١٩٩٠"، إذ جاءت هذه الدراسة تطبيقاً لرؤية عبد الخالق الاجتماعية للإبداع، فقدم الروايات التي اختارها كوثائق تحمل حركة الواقع الذي ظهرت فيه، فجاءت هذه الإبداعات بنية فوقية لهذا الواقع ومشكلاته، ورغم أن عنوان الدراسة يشي بدراسة شكلية/ نصية/ إلا أن الدراسة الفاحصة لمنهج هذه الدراسة يرى فيها ملامح المنهج الاجتماعي متمثلة في مفرداتها ورؤاها الفكرية، ولعل د. عبد الخالق كان متتبها لهذه المفارقة بين العنوان (الشكلي) والإجراء (المنهج) فيقول: "ولا بد لي أيضاً من الإشارة إلى أن هذه الدراسة ليست مما يندرج في سياق التأريخ والتوثيق للرواية في الأردن، إذ

(١) غسان عبد الخالق، الزمان، المكان، النص اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن، ١٩٨٠-

١٩٩٠، ص ٥.

هي تتجه إلى محاوره النص دون التورط في مقدمات تاريخية مسبقة، ولا شك في أنني ما كنت لأطمئن إلى هذه الوجهة التطبيقية المحضة، لو لم تتواتر في السنوات الماضية دراسات النقاد ودارسين من الأردن تضمنت جهوداً توثيقية وتاريخية أراها كفتي مؤنة كتابة فصل تاريخي أو توثيقي^(١).

ودلالة على تأصل المنهج الاجتماعي في دراسة عبد الخالق، فإنه منذ بداية الدراسة يغيب النص - كظاهرة شكلية - ويصبح رسالة مضمونية تحمل حركة الواقع وصورته التي جسدها هذا النص، ويعمل على استتطاق النص ومحاورته كما قال - من أجل البحث عن المضمون الأيديولوجي في هذا النص، فعندما يبدأ بقراءة مؤنس الرزاز يقول: "يقضي الدخول إلى عالم مؤنس الرزاز الكثير من الإضاءات التاريخية والاجتماعية والفلسفية، لا لأن هذا العالم يبدو فريداً بالمقارنة مع العوالم الأخرى في الأردن، والعالم العربي، وإنما لأنه ينطوي على ثوب استثنائي لمقاربة الجماعة من خلال رؤية الفرد الملتزم بهذه الحركة، فهذه رواية "وقت" لجمال ناجي "تدرج رواية جمال ناجي الثانية (وقت) في سياق الرغبة بمقاربة البدايات الشقية للجماعة والفرد، حيث تستعيد الرواية بدايات التشكل لمخيم فلسطيني لعله مخيم عقبة جبر/ أريحا - في أعقاب الشتات، وما رافق هذه البدايات من علاقات ومفاهيم جذت على أنقاض علاقات ومفاهيم، كانت سائدة"^(٢).

بينما رواية (مخلفات الزوابع الأخيرة) فإن شخصياتها كما يقول د. عبد الخالق "خير مجسدت لمسميات ودلالات أيديولوجية محددة، وموجودة مسبقاً في وعي الكاتب، تقابل على التوالي: البرجوازية المحركة، البرجوازية الانتهازية، الإقطاع، الثقافة الثورية المحيطة أحياناً، الإيجابية أحياناً أخرى، فقد أراد الكاتب إن يعبر عن لحظة

(١) المصدر نفسه، ص ٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٨.

التحول التاريخي للطبقة المتوسطة، من شرائح معدمة، من أية امتيازات تدفعها للدفاع عن وجودها، إلى طبقة برجوازية ذات امتيازات تدفعها للصراع من أجلها^(١).

بهذا تصبح الرواية (صورة الفن) مجالاً يعكس جدلية العلاقة بين مكونات الواقع والطبقات الاجتماعية فيما بينها لتصل إلى محاولة التجاوز والتحول إلى الطبقة الفاعلة داخل المجتمع التي تحمل صورة التغيير.

وعندما تكون مسؤولية المبدع في المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) تقوم على محاولة إعادة صياغة الواقع وتجاوزه وإقامة العلاقات الجدلية بين مكوناته من خلال رؤية ثورية ديناميكية تبحث عن التغيير ووعي المجتمع وحمل ذلك في ثنايا الإبداع، فإن غسان عبد الخالق يأخذ في هذا، في محاولة تفسيره شكل الإبداع، يقول في مقارنة تجربة إبراهيم نصر الله الروائية: "خلافًا لما يحدث في النص الروائي السائد من حيث هو مرآة تعكس تفاصيل الواقع، ملوثة تبعاً للضوء الذي يسلط عليها، فإن رواية النص تمتاز بأنها محاولة الوعي، ليعكس ذاته في المقام الأول (...) ولأنها تتطوي على طموح متطرف لخلق عالم بديل - إذ غالباً ما تشترك مع الواقع المعطى لتدميره، ومع النص الآخر لتفضئه- فإن الكلام عليها يستدعي، وجدلياً (...) في هذا السياق يمكن مقارنة تجربة إبراهيم نصر الله، الروائية كما يتبدى في "براري الحمى" و "عو"^(٢).

ففي عام ١٩٩٩ أصدر د. غسان عبد الخالق دراسته "جهة خامسة دراسات تطبيقية في أدب نجيب محفوظ" إذ جاءت هذه الدراسة بحثاً عن فكر نجيب محفوظ ورسالته التي يحاول تقديمها في إبداعه الروائي، باعتبار الرواية شكلاً من أشكال التعبير عن الفكر والرؤية، تحمل مضامين عقيدة في فترة من فترات التاريخ الذي تظهر فيه، ومن هنا فقد دخل د. عبد الخالق هذه الرواية- إبداع نجيب محفوظ- من

(١) المصدر نفسه، ص ٧٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٦-٧٧.

باب التأكيد على إشكالية الفكر الذي يقدمه نجيب محفوظ في أعماله الروائية، وما يثيره هذا الفكر من اختلاف مع الآخرين، يقول: "كثيرون هم الذين يختلفون مع نجيب محفوظ -وأنا منهم- حول بعض آرائه الفكرية ومعظم مواقفه السياسية"^(١).

وحيث أنه يرى الرواية فناً يصور حركة المجتمع، ومراحل الثقافة فإن قراءته هذه الرواية ينطلق من البحث عن صور وجدليات الصراع داخل عناصر هذا الكيان، يقول: "إن الرواية العربية كما يومئ نجيب محفوظ على لسان الرواية في مستهل "أولاد حارتنا" هي فن يصور ذلك الانتقال من مرحلة الوعي الشفاهي البدوي إلى مرحلة الوعي الكتابي المدني، وحيث أن هذا الانتقال قد توقف في الواقع عند مرحلة الوعي الشعبي الهجين، فقد نصب من /الحي/ الحارة/ معادلاً موضوعياً لهذا الوعي، بما يضمنه من مزيج مدهش من الأرستقراطية والصناعة، العلم، والأمية، الإيمان، والتجديف، القوة والاستخذاء، الفضيلة والرديلة"^(٢).

لعل هذه الرؤية لدور الفنان الفاعل في حركة المجتمع، ودور الفن باعتباره مشبعاً بحركة الواقع والمجتمع بتياراته الفكرية المشكلة لشخصية الإنسان، هي التي تضع د. غسان عبد الخالق في سلم المنهج الاجتماعي في قراءته النصوص. فهو عندما يقرأ إبداع نجيب محفوظ، فإنه يقرأ صورة فكرية جدلية تحاول صياغة الواقع من جديد وتقدم صورة التناقض الذي يعيشه هذا الواقع في ممارساته العملية بين النظرية والتطبيق، وصورة مكرورة عبر التاريخ الإسلامي ممثلاً في نموذج سابق هو ابن جبير، ومن هنا يصبح دور ابن جبير ودور نجيب محفوظ مثالين متجاوري الشكل والمضمون مع اختلاف الزمن، وتوحد الدور، يقول: "لقد اضطلع ابن جبير الذي اتخذنا من رحلته المشهورة نموذجاً تراثياً بالتأشير على ما رآه سلبياً من أحوال المشروع

(١) غسان عبد الخالق، جية خامسة، دراسات تطبيقية في أدب نجيب محفوظ، ص ٧٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠.

الكوني الإسلامي، بفعل ابتعاد أصحابه عن روح المستند النظري لهذا المشروع. وما رآه إيجابيا من أحوال المشروع الكوني الأوروبي، بفعل اتجاه أصحابه إلى الأخذ بقيم المشروع السابق، المشروع الإسلامي! ولأسباب ذاتية وموضوعية أشرنا إليها، فإن ابن جبير لم يجاوز حدود التأشير إلى حدود النقد الصريح، الذي اضطلع به نجيب محفوظ المثقف والروائي العربي المعاصر، فاستأنف عبر رواية خيالية رحلة ابن جبير بدءا من نقطة النقد الصريح لواقع الانقسام الحضاري ومفارقة الذات لحقيقة رسالتها التاريخية ومسوغات إحساسها بالتفوق واستعراض عبر الموقف والتجارب والتساؤلات حقائق وأشياء كلية عبر نظرية شمولية^(١).

وليس هذا فقط، بل إنه يرى في روايات مؤنس الرزاز صورة "الالتزام" بكل ما في هذه الصورة من عمق في حمل الرسالة، ولعل هذا جوهر المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) في رؤية دور الأديب تجاه حركة التاريخ والمجتمع، فيقول في تقييمه روايات مؤنس الرزاز "لقد جاءت" أحياء في البحر الميت" تعبيرا عن وقوف مؤنس الرزاز على هذا الشكل -يعني السياسي- في تظاهراته المعاصرة، وجاءت "اعترافات كاتم صوت: مقارنة أخرى لشكل السلطة الفاجع، عبرا لزمان العربي بدءا من اللحظة الراهنة رجوعا إلى البدايات، إن هذه الرغبة في إنشاء حوار مع الذات الحضارية التاريخية بلغت حدما الأقصى في "مناهة الأعراب" التي سبق أن بشر بها أبطال مؤنس الرزاز، فجاءت عملا استثنائيا: من جهة الطموح لقول التاريخ الجمعي جنبا إلى جنب التاريخ الذاتي (...). ولذلك فقد حاول جاهدا تجاوز حدود هذه التجربة المحضة في روايته الرابعة (جمعة القفاري: يوميات نكرة) الرواية التي حققت في إطار التفاصيل قطعا ملموسا في التجربة السابقة، ولكنها ظلت مع ذلك محتفظة بتساؤلات تتصل اتصالا وثيقا بالمضامين ذاتها"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢-١٣.

وفي قراءته إبداع جمال ناجي، فإنه يدخل هذه التجربة لدى المبدع باعتبارها صورة للتيار الواقعي بأطيافه المختلفة يقول: "لا ريب أن الكلام على تجربة (جمال ناجي) الروائية، هو كلام على أكثر التجارب الروائية في الأردن. انتماء إلى التيار الواقعي بأطيافه المختلفة"^(١).

ومن هنا فإن هذا الإبداع هو صورة تجسد إطاراً لحركة القضية الفلسطينية والبحث عن مدى الالتزام والتماهي بين الواقع الفني من جهة والواقع المادي من جهة أخرى، من هنا فإنه يربط رواية "الطريق إلى بلحارث" برواية غسان كنفاني "رجال في الشمس" فيقول: "إنه من الصعب حقاً الحيلولة دون التفكير بـ "رجال في الشمس" عندما نكتب عن "الطريق إلى بلحارث" إن كلا الروائين تطويان على مدخل واحد هو البحث عن خيارات ما بعد الهزيمة، على أرضية الاكتواء بواقع قاس يمثل الوطن المحتل قطبه الأول والوطن البديل (المخيم) قطبه الثاني".

هكذا يصبح الإبداع كتابه للتاريخ في نظر أصحاب المنهج الاجتماعي ومنهم غسان عبد الخالق، ويصبح الإبداع مكملاً بعضه بعضاً في رسم حركة التاريخ وتحولاته وليس هذا فقط، بل يصبح الإبداع اندغاماً للخاص بالعام وتعبيراً عن حركة الأخلاقية الوجودية التي تعصف برحائله المعذب، مزايا سلايبات الصيغ الفلسفية لمدينة الحلم (السعادة الإنسانية) و (المدينة الفاضلة) في ضوء مقولات الإسلام وتطبيقات أهله (...). كما جسد نموذجاً (علمانياً) لرجل الدين المسلم كما يراه هو أو كما يحلم بأن يراه في الواقع العربي، فهو رجل شديد التمسك بدينه، لكنه لا يجد معاناً من أن يمارس الآخرون حريتهم في الاعتقاد"^(٢).

وفي قراءة عبد الخالق روايتي نجيب محفوظ "أولاد حارتنا" و "ملحمة الحرافيش" تحت موضوع تحولات السرد، فإنه يأخذ بتلاييب المنهج الاجتماعي من

(١) المصدر نفسه، ٤٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٩.

خلال تفسيره المفارقة بين هاتين الروايتين بسبب الصراع الاجتماعي والتحويلات الطبقيّة داخل المجتمع المصري، يقول: "إن هذه المقارنة قد توحى بأن ملحمة الحرافيش ليست سوى امتداد لأولاد حارتنا- وهذا صحيح إلى حد- إلا أن قراءة أكثر عمقا تظهر أن "أولاد حارتنا" تمثل سيرة الفتوات النبلاء أو على الأقل أولئك الذين ينتسبون في الغالب للجبلاوي (اصل حارتنا، وحارتنا أصل مصر أم الدنيا) فيما أن ملحمة الحرافيش تمثل سيرة الفتوات الصعاليك الذين ينتسبون لعاشور الناجي، اللقيط الذي عثر به الشيخ الضرير عفرة زيدان، ملقى على قارعة الطريق إلى المسجد، فرعاه، وحذب عليه حتى ناهز سن الشباب، مع ضرورة الإشارة إلى أن هذا الاتجاه إلى تدوين وتعظيم الدور الذي يمكن أن يضطلع به الحرافيش في عملية التغيير الاجتماعي قد بدا لدى نجيب محفوظ منذ نهاية أولاد حارتنا في صورة نبوءة (...) وهكذا فإن ملحمة الحرافيش تبدو أكثر اهتماما ببناء الواقع -وحتى الميتافيزيقا- بحركة الواقع نفسه، خلافا لأولاد حارتنا التي بدت مهمة ببناء الواقع -الميتافيزيقا البحثية (...) لم يفت إذ ذاك نجيب محفوظ إذن، أن يؤنس مستهل عمله الملحمي الثاني وأن يكسبه إطاره الاجتماعي"^(١).

بهذه الرؤية التي ترى الفن مقابلا للفكر، وبأن الفن عليه أن يؤدي دوره تجاه تجسيد الاشكالات الفكرية في الحياة بما يحمله من مضامين مختلفة ومتداخلة في الوقت نفسه تشكل طبيعة الحركة الاجتماعية، قرأ د. غسان عبد الخالق عالم نجيب محفوظ بما سماه "من جهة خامسة" أو "الكرنفالية"^(٢).

لعل فيما تقدم من نماذج تؤكد ملامح المنهج الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية) صورة واضحة لهذا المنهج في قراءات د. غسان عبد الخالق الذي عمد إلى التأكيد في كل ما يكتب على الجانب الفكري والمضموني في الإبداع بعيدا عن القضايا الجمالية داخل النصوص وحتى إذا جاءت فهي عرضية ليست مقصودة.

(١) المصدر نفسه، ص ٧١-٧٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠، ص ٣٠.

الفصل الثالث المنهج البندي

كمال أبو ديب

المنهج البنوي

يعتمد المنهج البنوي في رؤيته المعرفة الإنسانية وإبداعاتها الترتيب المنطقي المنظم الذي يراه متمثلاً في المعاني العامة للأشياء والموجودات، من هنا فإن الباحث البنوي يشغل نفسه في البحث عن هذا النظام (البنية) الذي يتخلله في عمق الإبداع فيعمل على تتبعه في مستوياته وأنساقه المختلفة ويعمل على إقامة العلاقات التي يراها منطقية بين مكونات هذا الإبداع ليصل في نهاية الأمر إلى تجسيد الرؤية الإنسانية للكون في بنية شكلية تجعل العالم في نظره نمطاً منطقياً في وجوده.

ويجب أن لا يتبادر إلى الذهن أن هذه البنية "هي الشكل" الخارجي أو ما يمكن تسميته بالهيكل العظمي أو التصميم الداخلي للأعمال الأدبية، بل البنية شيء معنوي لا يمكن إدراكه في ظاهر الأشياء بل، فيما تحاوله هذه الأشياء من إقامة علامات وإنساق مع الواقع، يقول صلاح فضل؛ "فالبنية هي المصطلح الأعم الذي يتحدد نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكلي موضوعي تتحكم في توليد وخلق العمل الأدبي، ويترتب عليها النظام الذي تتخذه الوحدات المكونة، أما الشكل فهو على هذا الاعتبار ليس سوى الهيكل الناجم عن قوانين الصياغة ومبادئ التكرار والقوالب التي توضح فيها عناصر معينة"^(١).

لا يريد الدارس الحالي أن يتتبع مفهوم البنيوية في جوانبها المختلفة، بل ما يهيمه هنا هو المنهج البنوي في قراءة النصوص الأدبية، هذا المنهج الذي ينطلق من جوهر النظام والمنطق الذي ينتظم تكون النص وبالتالي دلالاته وحركته الداخلية التي تبدأ من النص وتنتهي في النص ذاته، إذ يقطع هذا النص عن شرطة التاريخي ويصبح مغلقاً على ذاته وعالمًا قائماً بنفسه.

(١) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٢٩٤.

يرتبط المنهج البنوي في النقد الأدبي - وغيره - بعالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير بما أشار إليه في محاضراته التي ألقاها في طلبة ١٩١٢ من ثنائيات مثل اللغة Langue والكلام Parol، والتزامن Synchronique والتعاقب Diachronique، والعلاقات السياقية والإيحائية وعتباطية الرمز اللغوي وأخيراً التبشير بالسيمولوجيا، ثم جاءت مدرسة الشكلايين الروس بأعلامها وعلى رأسهم فلاديمير بروب وجاكيسون ليؤكدوا دور الشكل في العملية الإبداعية كونه لديهم "كيفية المضمون"^(١) أو ما أصبح يعرف "بأدبية الأدب"، وقد تطورت هذه المفاهيم فيما بعد حتى أعطيت "مصطلح البنية بمعناها الحديث ١٩٢٨ في مؤتمر لاهاي الدولي لعلوم اللسان، وبعد سنة واحدة أصدر اللغويون السلاف في براغ بياناً يدعون فيه إلى استخدام مصطلح بنية واعتباره منهجاً حديثاً لكل العلوم"^(٢).

منذ ذلك الحين أخذت البنوية في النقد الأدبي وغيره من العلوم تأخذ دورها المنهجي في البحوث وتحليل الفكر الإنساني في مجالاته المختلفة.

إن المنهج البنوي في تعامله مع العملية الإبداعية في أركانها الثلاثة (المبدع، النص، المتلقي) يسقط الركن الأول (المبدع) بما يطلق عليه "موت المؤلف" ويضيّق دائرة الركن الثالث (المتلقي) بل يكاد يُغيها بما يشترطه من عمق الرؤيا والتحليل الذي لا يستطيع إتقانه إلا (الناقد) الذي يحتاج إلى معرفة عميقة بالفكر والفلسفة وأنماط المعارف في علوم المختلفة، وهذا ما أشار إليه د. كمال أبو ديب في تقديمه كتابه "جدلية الخفاء والتجلي" إذ يقول: "ومن هنا عسر عملية القراءة والإدراك للدراسات البنوية بشكل عام وللدراسات البنوية التي تصنع هذا الكتاب أيضاً، ذلك أن فهم بنية ما، بكل تعقيدها وتشابكها، بجدلية الخفاء والتجلي فيها، عمل قد لا يعادله في صعوبته إلا خلق هذه البنية في المكان الأول، وفرض مثل هذا الوعي الجديد لعملية القراءة طموح آخر من طموحات هذه الدراسات، في زمن تطلّعى فيه على الثقافة العربية مطالب السهولة والسطحية، ويندر فيه البحث الدائب، المنقضي الجاد"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٥٨.

(٢) سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري، ص ٧.

(٣) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص ١٥.

ويبقى الركن الثاني من العملية الإبداعية (النص) الذي يضعه الناقد البنيوي في دائرة مغلقة بذاتها ولذاتها، من خلال البحث في علاقاتها وعلاماتها وثنائياتها التي يقيمها الناقد، إذ يصبح النص دالاً على مدلول من خلال تحليل ما فيه من بنية تشمل "الكلام واللغة ثم العلامة بأصنافها: الأيقونة Icon والمؤشر Index، والرمز Symbol، ثم العلاقة التركيبية والعلاقة الجدولية"^(١) وبعد هذا ينتقل إلى "فكرة النظام أو النسق الذي يحكم العلاقة بين المكونات الصغرى من ناحية والنسق الأكبر الذي يحكم العلاقة بين النسق الفردي للنص والنسق العام للنوع"^(٢).

لقد تعددت التحليلات البنيوية في الأدب وغيره من العلوم لكن ما يجب أن يجمع بينها هو فكرة النظام التي يتلمسها الناقد عبر النص الإبداعي في مجمل مكوناته (علاماته) وإحباطها التي توصل إليها يقول روبرت شولز "وفكرة النظام هي الفكرة الصميمة في البنيوية: كينونة كاملة ذاتياً تتكيف مع الظروف الجديدة بتحويل سماتها في حين تحتفظ ببنيتها الخاضعة للنظام، إن كل وحدة أدبية من الجملة المفردة حتى الترتيب الكامل للكلمات يمكن أن تظهر في علاقة مع مفهوم النظام"^(٣).

مرة أخرى يؤكد الدارس الحالي أن الهدف من هذا العرض لمفهوم البنيوية ليس التتبع التاريخي لهذا المنهج بقدر ما هو وقوف على جوهر المنهج من أجل عرض الممارسات النقدية البنيوية في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، والتي يرى الدارس أنها تمثلت في كتابات د.كمال إبي ديب خلال وجوده في جامعة اليرموك في الأردن بين ١٩٧٦-١٩٨٦، إذ حاول بعض النقاد في الأردن أن يتأثروا بهذا المنهج ويعملوا على توظيفه في ممارساتهم لكن يرى الدارس أن هؤلاء قد وقفوا عند مفهوم الشكل وليس مفهوم البنية مما جعل الدارس يصنفهم في مناهج نقدية أخرى مثلوا جوهرها ومنطقاتها الفكرية في رؤية الإبداع وقراءته.

(١) أيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة د. محمد حسين غلوم مراجعة محمد عصفور، ص ٢٠٠-٢٠٦.

(٢) عبد العزيز حمودة، المراسم المحذبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص ٢٢٠.

(٣) روبرت شولز "البنيوية في الأدب" ص ٢٠.

كمال أبو ديب

كان وجود د. كمال أبو ديب في جامعة اليرموك - في الأردن - بين الأعوام ١٩٧٦-١٩٨٦ وجوداً له ما يميزه في حركة النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ عمل من خلال ممارساته النقدية التي قدمها في إطار المنهج البنيوي على إيجاد اتجاه جديد في الحركة النقدية في الأردن في هذه الفترة، بدت تترك صداها ليس في الأردن فقط بل في الدول العربية الأخرى، إذ شكلت هذه الدراسات علامة فارقة في مسيرة النقد العربي الحديث عامة، ومن هنا فإن د. صلاح فضل يقول في تقديمه كتابه "نظرية البنائية في النقد الأدبي: "أما الدراسات التي ألقت في الآونة الأخيرة داخل إطار المنهج البنائي في التحليل الأدبي فأهمها في تقديري ثلاثة أعمال تسعدني الإشارة المحففة إليها (...) وثانيها كتاب الدكتور كما أبو ديب "جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر" الذي صدر عام ١٩٧٩ وسبقته مجموعة من البحوث التطبيقية الهامة قدم فيها د. كمال أبو ديب رؤية جديدة للشعر الجاهلي على ضوء المنهج البنائي، تعدُّ إنجازاً حقيقياً يتقدم بدراسة الأدب العربي خطوات جادة في سبيل التحليل العلمي المستمر، ولأننا نعد كتاب "جدلية الخفاء والتجلي" أخطر محاولة بنيوية تطبيقية متكاملة تضرب في جذور الشعر العربي حتى الآن، فإنه يحق لنا أن نلقاها بما هي جديرة به من العناية والاهتمام..."^(١).

إن الدارس الحالي لا يهدف إلى إثبات المنهج البنيوي في دراسات د. كمال أبي ديب، لأن هذا الناقد عرف على مستوى الوطن وخارجه بهذا المنهج وتطبيقاته^(٢) وبدعوته الصريحة والقوية إليه، لكن ما يهدف إليه الدارس هو بيان وجود هذا المنهج ضمن النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ نمت

(١) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٨-١٢.

(٢) هناك نقاد حاولوا نقد المنهج البنيوي لدى كمال أبي ديب كثر منهم، صلاح فضل، في كتابه سابق الذكر، ص ٩-١٢، ومقاله للدكتور على الشرع بعنوان: التفكير والنقاد الحديثون العرب، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، ع ٣ م ١٦، ١٩٨٩، وكتاب المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكير، عبد العزيز حمودة.

دراسات د. أبو ديب في الأردن خلال تدرسه في جامعة اليرموك ومن هنا فإن د. أبو ديب يقول في تقديمه لدراسته "الرؤى المقنعة": "لكن بين الذين لا يستطيع إلا أن اعبر عن عميق امتناني لكل ما منحوه من وقت وجهد، ومشاركة فعالة في متعة التعب والاكتشاف مهما اقتضت الأمور أوجز (...) وطلبتني في جامعة اليرموك ١٩٧٧-١٩٨١ الذين كانوا في العالم العربي أول من واجه عبء تحمل العمل ونهج التحليل اللذين يبرزان في هذا البحث والنتائج التي يصلها، ولقد كان لاستجابتهم الرائعة ومشاركتهم الدائمة في البحث وتطوير الدراسة أثر عميق في اتخاذ مثل هذا العمل صيغته الجاهزة"^(١).

ويقول أيضاً في كتابه "في الشعرية": "ولقد كان لطلبتني في قسم الدراسات العليا في جامعة اليرموك الذين شاركوا في ندوة النقد الحديث لعامي ١٩٨٢/١٩٨٣ و ١٩٨٣/١٩٨٤ أثر طيب في إمتحان عدد من الصياغات النظرية المطروحة وإعطائها بعداً تطبيقياً هاماً"^(٢).

إن البنيوية التي يحاول أبو ديب تأسيسها بنيوية مفارقة في بعض جوهرها للبنيوية الغربية وخاصة الفرنسية، إذ يعمل على إبقاء الشرط التاريخي (علاقة النص بحركة التاريخ) متواجدة في رؤيته البنيوية فيربط البنى بالمعنى (المضمون) ويحاول أن يستخلص من شكل العلاقات والثنائيات التي تجسدها البنية الكلية بنية تشمل حركة الفكر السياسي والاقتصادي والنفسي والثقافي وبالتالي رؤية معاصرة الوجود يقول: "إن ما يؤسس هنا هو منهج في الإكتناه يرى البنية بما هي آلية للدلالة وديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعمليات المتصلة وفي شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحول اللغة بجمعها الأوسع - إلى بنية معقدة تجسد البنية الدلالية تجسداً مطلقاً في اكتماله، وفي هذا التجسيد للرؤيا الشعرية ينبع وجود كل عنصر

(١) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ١٣.

(٢) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص ١١.

إلى العناصر الأخرى، ثم من فاعليته في هذه العناصر، ويختفى تحت هذه التفاعلية جدلية عميقة هي التي تؤسس المعنى^(١).

إن د. أبا ديب يحاول أن يؤكد هذه المفارقة بين بنيويته والبنيوية الغربية فيما بعد وبشكل صريح إذ يقول: "و حين بدأت الدراسة النقدية العربية تتخذ منحى بنيوياً في أعمال عدد من النقاد منهم كمال أبو ديب الذي أستطيع الحديث عنه بقدر من الإطلاع والثقة لا بأس به (...). ظل هذا اليقين بحضور المعنى قائماً وظل النشاط النقدي مسكوناً بهاجس المعنى، ولقد جسّد هذا فرقاً جوهرياً بين بنيوية الفرنسيين مثل بارت وتودوروف وبنيوية كمال أبي ديب، وأخفق الكثيرون في إدراك هذا الفرق الجوهري وأهميته ودلالته الثقافية والفردية"^(٢).

لقد عمل د. أبو ديب على إيجاد منهج بنيوي ينتظم كافة مجالات الحياة العربية إيماناً منه بأن المنهج البنيوي يصلح كمشروع فكري يعاين الحياة في تجلياتها المختلفة فيقول: "وفي هذه اللجة ينتصب الآن الفكر الملتزم بعمق بقضايا هذه الثقافة والمجتمع ومصيرهما، الباحث بجهد لا يني وبجدية لا تهادن، منطلقاً من تأسيس منهجي وعلمي صارم، ومن رؤية تتصهر فيها قيم الحرية الفكرية المطلقة، والبحث الدائب بوعي عميق للطبيعة الجدلية للعلاقة بين المكونات الأساسية للبنى الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية (...). وفي جميع مظاهر الحياة العربية، في بعديها التوالدي والتزامني، ولأن العقل يجسد نفسه في بنى فكرية متجانسة في جميع مجالات تجليه، فإن تأسيس مثل هذا المنهج في البحث في ظاهرة، كالشعرية لا يقل خطورة عن تأسيس البحث في ظاهرة أخرى كالصراع الوجودي مع إسرائيل، أو الصراع الطبقي في المجتمع العربي، أو العلاقة بين الأدب والمجتمع أو طبيعة السلطة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية في الحياة العربية"^(٣).

(١) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٩.

(٢) كمال أبو ديب، جماليات التجاور، ص ٨٥.

(٣) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص ١٠.

إن الدارس الحالي يرى أن البنيوية التي ينطلق من خلالها د. أبو ديب والتي ترى أن البنى تؤثر في تشكيل الثقافة ومجالات الحياة الأخرى تتلقي مع البنيوية الماركسية بل تصدر من خلالها ولعل هذا ما وقع فيه البنيويون العرب وقبلهم ياكسون وجولدمان كما يقول د. عبد العزيز حمودة: "البنيويون الماركسيون وجدوا أنفسهم في موقف لا يحسدون عليه، لقد تبنا النموذج البنيوي اللغوي الذي يقوم على تأكيد العلاقة بين النص كنسق والأنساق الأخرى غير الأدبية التي تؤثر في تشكيل الثقافة، وكان عليهم البحث طوال الوقت عن مخرج يتمثل في جسر بين طرفي هذه الثنائية المربكة، كانت تلك في الواقع أبعاد أزمة ياكسون وجولدمان والبنيويون العرب"^(١).

من هذا المنطلق إذن كانت القصيدة لدى د. أبو ديب مشروعاً لفهم العالم يتطلب متلقياً نشطاً، يقول: "بهذه الرؤية البنيوية يصبح فهم القصيدة مثلاً لفهم العالم، ويصبح وعي العلاقات التي تنشأ بين مكونات الثقافة وعياً للعلاقات التي تنشأ من مكونات البنية - الاقتصادية والنفسية والاجتماعية وفي هذه العملية تتعقد الدراسة والإكتناه وتصبح عملية الإدراك معادلاً لعملية الإبداع والخلق ويصير التلقي نشاطاً يفرض على المتلقي مطالب عنيدة جديدة والقراءة عملاً عسيراً"^(٢).

لعل هذا يذكر بما بدا به الدارس الحالي من أن البنيوية في رويتها العملية الإبداعية تلغي المبدع وتضيّق دائرة التلقي لتحصرها (بالناقد) بل تكاد تلغيها على المستوى العادي في حياة الإنسان، ولعل هذا من أكثر المآخذ على البنيوية في شتى أشكالها إذ تخرج إلى وضع العملية الإبداعية في خصوصية شديدة وتشرنقياً حول نفسها والذات القارئة (الناقد).

(١) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكير، ص ٢٠٧.

(٢) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص ١٥.

في عام ١٩٧٩ أصدر د. كمال أبو ديب دراسة بعنوان "جدلية الخفاء والتجلي"، دراسات بنيوية في الشعر" إذ جاءت هذه الدراسة محاولة تطبيقية لرؤية أبي ديب البنيوية بل محاولة تأسيس مشروع بنيوي عربي لمعالجة النصوص الإبداعية والحياة العربية في تشكيلاتها المختلفة يقول: "بهذا التصور -تصوره للبنية- وبالإصرار عليه يكون هذا الكتاب- الذي يهدف إلى اكتشاف جدلية الخفاء والتجلي وإسرار البنية العميقة وتحولاتها -طموحا لا إلى فهم عدد من النصوص أو الظواهر في الشعر والوجود، بل إلى أبعد من ذلك بكثير: إلى تغيير الفكر العربي في معانيته للثقافة والإنسان، والشعر"^(١) ومن هنا فقد جاءت هذه الدراسة في معظمها تطبيقية عملت على توظيف أسس المنهج البنيوي في قراءة الظاهرة، ففي الفصل الأول قدم الصورة الشعرية من وجهة نظر بنيوية في نسقين: نسق الفاعلية المعنوية ونسق الفاعلية النفسية وذلك على صعيد البنية الوجودية للصورة كما يسميها، فيقول: "يحاول هذا البحث تجاوز معطيات المنهج النفسي في تحليل الصورة - من صعيد تحليل منابع الصورة وكشفها لأبعاد شخصية الفنان الخالق وبيئته الحضارية (وهو الصعيد الذي تتحرك فيه الدراسات الأوروبية حتى الآن) إلى مدى جديد هو صعيد البنية الوجودية للصورة، تتناول الصورة هنا، بنية تشابك فيها العلاقات وتتفاعل تنتج الأثر الكلي الذي يفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده، كما أنه يضاء بأبعاد هذا العمل، والنظر إلى الصورة على أنها بنية يفترض رفض حد المناهج النقدية لها بأنها عنصر دلالي في العمل الفني يستقي أهميته من قدرته على التقرير والتوصيل معنى"^(٢).

ومن خلال هذه الرؤية البنيوية لعمق الصورة وعلاقاتها الداخلية التي تشكل لتواشيع بين المعنوي والنفسي فإنه يقرأ نماذج من هذه الصورة في الشعر العربي الغربي، ففي قراءته نماذج الشعر العربي تعرض لبيان المنهج البنيوي وتجلياته في

(١) المصدر نفسه، ص ٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١.

البحث عن التشابك والتعقيد بين العلاقات التي تكون الدلالات وتحقق الدور الإيصالي الذي تؤديه هذه الصورة^(*)، يقول: "ثمة مثل آخر، ربما يكون أكثر تشابكاً وتعقيداً من الأمثلة المقتبسة حتى الآن، يرد في شعر شاعر متأخر هو الشريف الرضي في وصف جمال وجه فيه خال جميل:

كأنه، والخال في خدّه ساعة هجر في زمان الوصال

في سياق القصيدة تتحدث الوظيفة التوصيلية (المعنوية) للصورة بالطريقة التالية:

"أن الخد الموصوف الأبيض أو البياض قيمة جمالية فسي بيئة الشاعر، والخال الأسود الموجود في الخد، هيئة تشبه هيئة زمن الوصال الممثل حسياً (وهو أبيض لارتباط السعادة و الإنشراح بالصفاء والبياض) إذ تخلله زمن قصير من الهجر (ساعة)، (والسواد يمثل الهجر لأنه يرتبط بالشقاء والتعاسة)". المعنى المقرر هنا، إذن هو أن الخد أبيض (وربما كان الوجه كبيراً)، والخال فيه أسود (وصغير؟) الشاعر في الواقع يبرز صورة وصفية، (فوتوغرافية) مرسومة بالكلمات مركزاً على الأبعاد الهندسية والخصائص اللونية.

رغم رقة الصورة على الصعيد الحسي فإنها لا تخدم وظيفة حيوية في سياق الموقف الشعري المتكامل إذ يستحيل عزل الترابطات الشعورية التي تستثار على المستوى النفسي لكل من الموضوعين المركبين للصورة، الوجه الجميل يثير حقلاً من الإنفعالات والمتعة الجمالية يمكن أن يرمز له، اختصاراً، بالعلامة (+) بينما يثير زمن الهجر انفعالات مغايرة خالية من المتعة الجمالية يرمز لها اختصاراً بـ (-) على المستوى النفسي، إذن يبدو أن الشعور المسيطر هو شعور سلبي تجاه الخال في وجه الموصوف (كره، نفور، حس بالتعاسة)، تجاه زمن الهجر والشقاء، الذي يحدث في سياق زمن الوصل والسعادة والمتعة، وهذا على شذوذه، أمر لا يمكن انكاره

(*) سلاحظ أن النماذج التي ترد كاستشهاد على بنوية أبي ديب تنسم بالطول، وسبب ذلك يعود إلى كثافة التحليل وتواصله بحيث يصعب قطع النموذج إلا بعد اكتمال الفكرة التي جاء يؤديها.

على الشاعر، أو أي إنسان آخر، فلكل أن يحب ما يشاء ويكره ما يشاء، لكن الحد الفاصل في تقبل الأمر أو إنكاره. هو سياق الموقف الشعري المتكامل، وهذا الموقف ينبئ أن الشاعر يجد الخال مصدر متعة جمالية ويحببه، كيف، إذن يحدث ما حدث، فيخلق الشاعر صورة تفعل باتجاه معاكس للغرض الأساسي الذي ظن أنه يستخدمها من أجله كيف ينشأ التناقض؟ (...) في الصورة موضع الدراسة تبرز هذه الصفة للفعالية الشعرية بروزاً شبه مثالي: لقد ركز الشريف الرضي على الألوان (أبيض-أسود) والأبعاد (كبيرة-صغيرة، قصير-قصير) وخلق صورة تتقل معلومات محددة وتحقق دورها الإيصالي الدلالي بدرجة من الدقة تثير الإعجاب، لكن لهذه الصورة تأثيراً عكسياً على المستوى النفسي، كما أوضح التحليل السابق، وهي بهذه الصفة، تنشر أبعاداً لا ترفد الأبعاد الأخرى في بنية التجربة الفنية وإنما تضيق فيها، إن لم تفعل باتجاه مضاء، مباشرة، سوف اقترح في مجال يأتي أن الصورة الرائعة الحيوية هي تلك التي يترافد في بنيتها المستويان المحددان هنا لفعالية الصورة الشعرية، وينضافران، لخلقاً أثراً موحداً يفعل في الذات بخلق تلك "الهزة" العميقة التي تتبع من الكشف والإضاءة الشعريين، ومن التوصيل الشعري المنبثق فيهما^(١).

وفي قراءته نموذجاً من الصورة في شعر شكسبير يقول: "يشبه شكسبير في الصورة التالية، الجنود الهاربين في المعركة بالسهم المنطلقة نحو أهدافها:

"That arrows fled not swifter toward their aim Then did our Soldiers, aiming at their safety fly from the field",

وليس من شك في أن الصورة، على مستوى الدلالة المعنوية، تحقق غرضها بدقة كبيرة، فالسرعة وإن كنا نميل إلى رؤيتها مطلقة في الصواريخ مثلاً- تتجسد على درجة من الكمال، عظيمة في إنطلاق السهم من أقواسها تنز في الهواء.

لكن الكاتب هنا يود أن يعترف بأنه يجد صعوبة كبيرة في الاكتفاء بتمثيل حركة السهم وسرعته، ثم تمثل سرعة الجنود في هربهم الصورة تفيض على المستوى النفسي، يستحيل فصلها عن الموضوعين المقارنين، إذ نرقب معركة،

(١) المصدر نفسه، ص ٣٠-٣١.

ولعلَّ مقتطفات من بعض النماذج التي قدمها د. أبو ديب تبين تجذّر المنهج البنيوي في هذه الدراسات، يقول مثلاً في قراءته قصيدة أبي محجن النقيعي بعنوان "في السجن": "يعمق التصورات الثنائية بعدّ آخر من لغة القصيدة: هو البنية الصوتية لها إذ تتناوس المكونات الصوتية بين قطبين: النقييل المقيد والسلامة المنطلقة، ولعلَّ أبرز تجلٍّ لذلك أن يكون إطلاق قافية القصيدة لتنتهي بالالف الممدودة، مجسدة حنين الذات العميق ونزوعها إلى الانطلاق خارج المدار المغلق (القنأ / وثاقيا / المناديا / تماديا) أي أن القافية تشكل طرفاً من ثنائية ضدية طرفها الآخر التجربة الأساسية نفسها: القيد، والحصار في السجن وتصبح القافية والإيقاع انفجاراً داخلياً يتموج عبر جسد القصيدة في نزوع يتجدد مع كل بيت جديد ويشكل قرار القصيدة النهائي والتجلي الثاني لحركة المكونات الصوتية هو التناوس بين الأصوات الخفيفة (ف، ح، د، خ، و) وبين القاف الثقيلة (وثاقيا) ويتبلور ذلك مدهشاً في البيت الثاني الذي يصف فعلاً لحظة الصدام بين القيد وحركة الإنطلاق، إذ تتكرّر القاف في الشطر الأول (قمت / أغلقت) بينما تغطي حروف المد على الشطر الثاني من البيت الثالث الذي يجسد تمادي الانطلاق والعالم المفتوح، أخيراً ثمة تجلٍّ ثالث رائع هو التناوس بين الحروف الصامتة والحروف الصائتة الممدودة، إذ تغطي الحروف الصامتة في البيت الأول بينما تغطي حروف المد الصائتة في البيت الثاني..."^(١).

وفي نموذج آخر من قراءته قصيدة أبي الهندي يقول: "وتكشف سلسلتنا الصور الشعرية أن ثمة نقاط تلاق عميقة بين الخطيين بشكل بؤرة انفجارات انفعالية وتبلور حساً تحتياً درامياً في طبيعته، وتقع نقاط التلاقي هذه على مفاصل جذرية في حركة القصيدة وتناميها هذه المفاصل هي:

"سموت إليها بعد ما نام أهلها" = نشوة الاختراق

الحس المأسوي باحتمال الموت

"مقدمة قزا" = التقديم صورة للقهر والقسر والقمع والكبت

(١) المصدر نفسه، ص ٦٩-٧٠

والقزّ يخلق حساً جمالياً ناعماً.

"كأن رقابها رقاب الكراكي أفزعها صقورها" = الصورة الجمالية للأباريق

- الغزلان بيض النحور.

وصورة الرعب والكراكي تنتظر انقضااض الصقور عليها.

"تجاوب قمراً أغن مطوقاً" = الاستجابة لحظة النشوة

لكن المضمون الاستجابة نواحي - القمرى مطوق ...^(١).

في الفصل الثالث من الدراسة يقدم د. أبو ديب دراسة بنيوية لتطويع الإيقاع الشعري ويعطي أمثلة من الشعر الحديث معتمداً "مبدأ التطور الإيقاعي وهو مبدأ التركيز: الذي يقرر الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكيلات الإيقاعية وهو النمط وحيد الصور (حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيله واحدة عدداً من المرات، سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكيلات الإيقاعية أحد أغراضها كسر الرتبة التي تنشأ من التكرار المطلق وخلق تنويع إيقاعي غني (...)) وما يعنيه هذا القانون، تطبيقاً هو أن أول التغيرات التي يتوقع أن تطرأ على تركيب البحر المتدارك، الذي يتألف من تكرار (فا/علن) وحدها عدداً من المرات هو إدخال التفعيلة (علن/فا) = (فعولن) في تركيب البحر لأن (علن/فا) تتألف من النواتين (فا + علن) باتجاه أفقي معاكس لـ (فاعلن) هكذا يتوقع أن يتشكل المتدارك من (فاعلن فاعلن فعولن فاعلن فاعلن) أو أي صورة أخرى ترد في فعولن في سلسلة تشكل حلقاتها الأخرى (فاعلن)^(٢).

ثمّ يقوم بعد ذلك بتتبع هذه الظاهرة في شواهد من الشعر العربي الحديث خصوصاً في شعر أدونيس، ومن أمثلة هذه الدراسة البنيوية دراسته نموذجاً من شعر ممدوح عدوان، يقول: يوضح المثال الأول المأخوذ من شعر عدوان حركة الانتقال من (فاعلن) إلى (فعولن) وتحول القصيدة كلها معه إلى إيقاع جديد، لكنه يوضح أيضاً

(١) المصدر نفسه، ص ٨٢-٨٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٤.

التشابك اللحمي بين (فاعِلن) و (فَعولن). ذلك أننا إذا بدأنا في نقطة وسطية في القصيدة يمكن أن نخلق بنية إيقاعية تتألف من تكرار (فَعولن) فقط، كما يمكن أن نخلق بنية أخرى تتألف من تكرار (فاعِلن). وفي الواقع أن المقطع الأول المقتبس يمكن أن يكون تكراراً (فَعولن) أو (فاعِلن) تبعاً لاختيارنا تحريك الحرف الأخير من الألفاظ (الْثَمِين/ لاجْنِين/ الحَزِين/ الأغْنِيَاء) أو تَسْكِينها، في النسخة التي اقتبس النص منها، وهي نسخة مهداة من الشاعر، صَحَّح الشاعر تَسْكِين (الْثَمِين) وحوله إلى كسر، لكنه أبقى السكون على الكلمات الأخرى^(١).

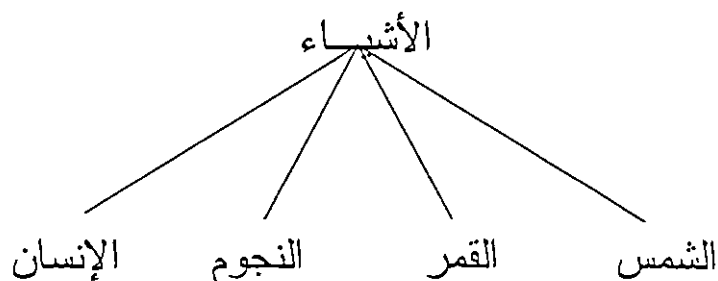
في الفصل الرابع من الدراسة يتابع د. أبو ديب من خلال منهجه البنيوي دراسة "الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي" إذ يحاول أن يؤكد وجود النسق الثلاثي في الإبداع الأدبي، ويرى أن النقد البنيوي قد أعطى دراسة الأنساق دوراً كبيراً لكنه اغفل تشكيلها وتحليلها، يقول: تحل دراسة الأنساق مكانة بارزة في النقد الغربي الحديث وبخاصة البنيوي والنقد التحليلي النابع من علم اللغويات كما طوره رومان ياكوبسن (Jalobsom) (...) ولقد حاولت في دراستين بنيويتين مسهبتين اكتناه الأنساق في قصيدة قديمة هي معلقة إمرئ القيس، وفي قصيدة حديثة هي -كيمياء النرجس- لأدونيس، وسأحاول في هذه الدراسة مناقشة النسق في أنماط أدبية تختلف اختلافاً كلياً عن النموذجين السابقين هي الحكاية الخرافية وحكايات الأطفال والحكاية الشعبية ثم أحاول اكتناه الأنساق في أعمال أدبية فردية، متخذاً من شكل الأنساق في الحكايات أولاً نقطة انطلاق لإثارة قضية عميقة الدلالة هي ميل الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له، وطغيان أنساق معينة دون أخرى على أنماط معينة...^(١).

إن قراءة د. أبو ديب النسق في الإبداع الأدبي ومحاولة تتبعه في أكثر من عمل من أجل الوصول إلى نظرية يعاين من خلالها الفكر الإنساني يضعه في عمق الجوهر البنيوي الذي يبحث دائماً في طبيعة تشكل البنى والدلالات الداخلية وفي

(١) المصدر نفسه، ص ٩٧.

تشكل الممارسات البشرية عامة للوصول إلى ضبط حركة الوجود ومحاولة التكهّن في حركة مستقبلها، يقول: "هكذا يكون اكتمال النسق وانحلاله شرطاً أساسياً لفاعليته، ويصبح طبيعياً أن نتكهن في أي عمل أدبي أصيل، بأن أي نسق يتشكل لا بد من أن ينحل لتتشأ عبر التغاير (أي الحضور والغياب) بنية تقوم على ثنائية ضدية تتبع من التمايز بين عنصرين أساسيين، وقد يفسر ما يقال هنا جزءاً من حيوية، "ديناميكية" عملية التلقي الأدبي، ويجلو سرّ عنصر رئيسي في الفن هو عنصر التوقع وعنصر آخر مرتبط به ونابع منه هو عنصر المفاجأة التي تستند أساساً إلى تغذية التوقع وتنميته ثم إخراج البنية عن مسارها المتوقع وخلخلة بنية التوقعات المتشكلة في ذهن المتلقي"^(٢).

ولعلّ بعض النماذج توضح الدراسة التطبيقية البنيوية التي يقدمها د. أبو ديب للأنساق في الأعمال الإبداعية ففي دراسته "أغنية أفريقية" يقول في إحدى مقاطعها: وجلي أن البنية الدلالية للقصيدة تتكون من فاعلية النسق في تشكّله وانحلاله، وأنها تتمحور حول عنصري الثنائية الضدية التشابه/ التضاد، اللذين يربطان بين عناصر النسق المكونة. حين يقرر البيت الأول أن دنديد "خلق جميع الأشياء" فإنه يخلق ذاتاً شمولية ينظوي تحتها كل ما سيأتي من عناصر فردية.



أي إن البيت يخلق علاقة تشابه بين الإنسان وكل العناصر الأخرى - الشمس/ القمر/ النجوم، باعتبارها جميعاً، أشياء لكن القصيدة، بتسمية الإنسان شيئاً تخلق حساً بالتوتر والتضاد من جهة نتوقع أن ما يقال عن أي شيء من الأشياء

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠١.

ينطبق على الإنسان لكننا من جهة أخرى نعرف أن الإنسان ليس شيئاً واذلك نتوقع أن ما يقال عن الأشياء الثلاثة الأولى لا ينطبق على الإنسان، باكتمال النسق يبلغ التوتر ذروته، وبورود الجملة المتعلقة بالإنسان تعود القصيدة لتؤكد أولاً عنصر التشابه بين الأشياء والإنسان، باستخدام الصيغة نفسها لوصفه (خلق/ والإنسان يولد، ويموت) لكنها فجأة تؤكد العنصر الثاني وهو عنصر التضاد والتغاير، بين الإنسان والأشياء عن طريق استخدام لا النافية قبل الفعل الثالث المتعلق به (وبالأشياء فيما سبق) لتؤكد أن ما يحدث للأشياء لا يحدث للإنسان...^(١).

وفي نموذج آخر وفي دراسته حكاية (الفأر رساما) لذكرياً تامر، يقول: "في هذا الحوار يتشكل نسق ثلاثي نابع من تبادل الحوار بين القط والفأر ست مرات، تنقسم إلى مجموعتين، كل منهما مؤلفة من ثلاث مبادلات، هكذا يقول الفأر ثلاثة أشياء، والقط ثلاثة أشياء ومن الشيق أن التوزيع يبدأ بعد اكتمال النسق الثلاثي وانحلاله إذ أن الفأر يغير سلوكه الهروبي ويلجأ إلى سلوك هجومي (عن طريق الحيلة - قارن بحكاية الخنازير الثلاثة) فيقول للقط "كل اليوم هذه السمكة فليحسها ألد من عظامي، هيا أمسكها قبل أن تهرب" وتكون السمكة رسماً لسمكة على الحائط، فيهجم القط عليها ويصطدم رأسه بالحائط ويؤلمه رأسه، وللجملة هنا تركيب ثلاثي إذ يوصف القط بأنه "ترك الفأر، وهجم على السمكة، فاصطدم رأسه بالحائط صدمة مؤلمة" وتنتهي الحكاية بهذا المقطع المؤلف من نسق ثلاثي من الأفعال الماضية "ولما علمت الفئران بما حدث كفت عن السخرية من الفأر الهزيل، وبانت تروى باحترام لأحفادها ما جرى له مع عدوه القط"^(٢).

أما الفصل الخامس من الدراسة فإن د. أبو ديب يقدم دراسة بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام تحت عنوان "تحو منهج بنيوي في تحليل الشعر" إذ يقول في

(١) المصدر نفسه، ص ١١٢-١١٣.

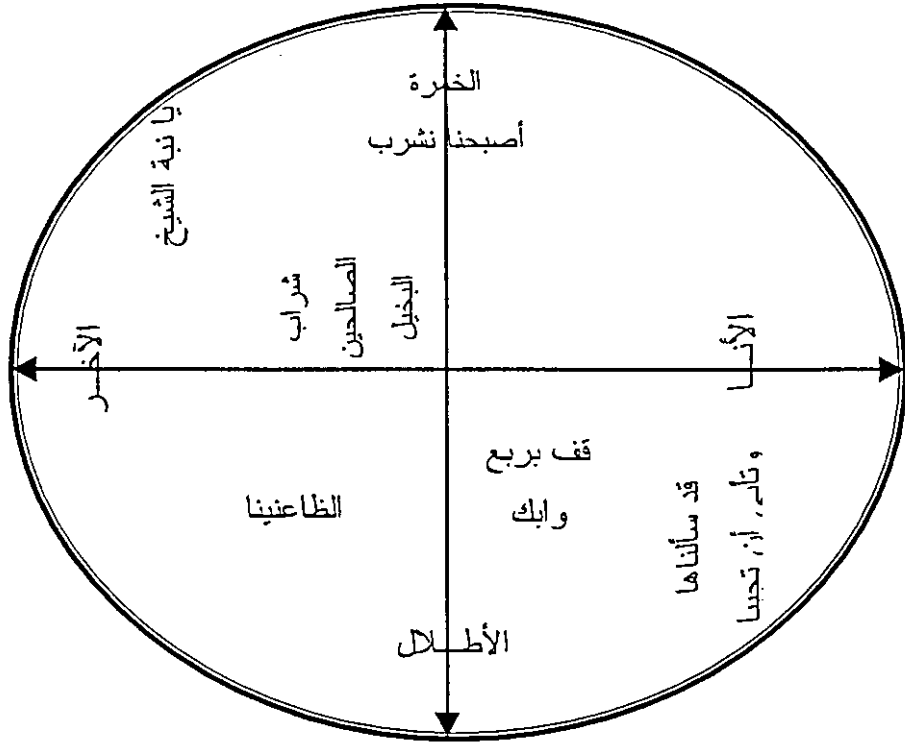
(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

مقدمة الدراسة: "تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق غرضين: الأول متابعة تطوير منهج بنيوي في تحليل الشعر كنت قد بدأت في دراستين مطولتين للشعر الجاهلي وفي دراسة لقصيدة لأدونيس"^(١).

لعله من الواضح في قول د. أبي ديب التزامه المنهج البنيوي في دراساته المتسلسلة من أجل العمل على تجذر هذا المنهج في دراسة الشعر العربي والخروج من دائرة الدراسات المفردة إلى الدراسات العامة والمتعددة، التي يمكن أن تعمم على الإبداع الأدبي وغيره في الفكر الغربي ولعل بعض النماذج من هذه الدراسة تبين مدى تمثل د. أبو ديب المنهج البنيوي في دراسته هذه وغيرها. ففي بداية دراسته يقول: "تسمح هذه القصيدة قصيدة أبي نواس (صباح) - القصيدة، ذات البساطة الظاهرة، باكتناه العلاقات التي تتكون بين الحركات المكونة لعمل أدبي، وب تأكيد أهمية مبدأ أساسي في المنهج البنيوي هو أن الظواهر لا تعني وهي معزولة، وإنما تعني القصيدة عبر العلاقات التي تنشأ بين هذه الظواهر، فالقصيدة، مثلاً ترتكز على مكونين بنيويين هما: الخبرة والأطلال (...) وتشكل هاتان العلامتان كونين وجوديين قائمين بذاتهما أو حقلين دلاليين لكل منهما خصائصه المميزة ووحدهاته الأولية المميزة: أي أن كل علامة تشكل حركة مكونة من حركات القصيدة، ومن تفاعل الحركتين تتشكل حزم من العلاقات، التي تحدد بنية القصيدة ودلالاتها من جهة، وعلاقاتها بين القصائد الأخرى في الديوان من جهة أخرى (...) بعد أن أظهر التحليل البنيوي أن القصيدة تنقسم انقساماً أفقياً إلى شريحتين تشكلان ثنائية ضدية ينفي طرفها الأول طرفها الثاني برفضه ورفض العالم الذي يمثلها، يمكن أن يميز انقسام مماثل على مستوى شاقولي في القصيدة هو الانقسام الذي يضع الشاعر في مواجهة الآخر بوصف الآخر المجسد للقيم الأخلاقية الجماعية: شراب الصالحين، البخيل، وبهذا الانقسام أيضاً تتشكل ثنائية ضدية طرفها الأنا - الآخر، ويرفض الطرف الأول منها الطرف الثاني والقيم الأخلاقية - الدينية التي يمثلها، هكذا تصبح

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٨.

القصيدة تجسيدا لرفض حاد لواقع التراث الأخلاقي- الديني والتراث الثقافي الشعري، ويتجسد هذا الرفض في بنية متشابكة العلاقات يحكمها انقسامان يتقاطعان في مركز الدائرة ويمكن أن يمثلها المخطط التالي م^(١).



ولا يتوقف د. أبو ديب عند هذا الحد من التحليل بل إنه يدرس "البنية الإيقاعية في القصيدة بوصفها شكلاً نابعاً من وحدتين إيقاعيتين تتتابعان مشكلتين أنساقاً في البيت الواحد أحياناً أخرى، وفي مجموعة من الأبيات تمثل وحدات دلالية أولية في القصيدة أحياناً أخرى، كذلك سأستخدم في الدراسة مفهوم النبر"^(٢).

وبعد ذلك يقدم د. أبو ديب نموذجين آخرين من شعر أبي نواس ثم يدرس قصيدة أبي تمام في مدح المعتصم والتي مطلعها:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليته يتكسر

ومن نماذجه في قراءة هذه القصيدة يقول: "وعبر تكامل الثنائية تنسرب البنية الصوتية للبيت خالقة حساً عميقاً بالتواشج والتساغم: بدءاً بالسراء المتكررة في

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٨-١٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨١.

الفاعلين نفسيهما وتعمق هذا التواشج البنية المراتية للفعل (تمرمر) نفسه إذ أن تكرار الميم ثم الراء فيه يحدث إمتزازات نغمية لا تنتهي آثارها إلى أن تشهد الحركة على حرف الروي الذي يرجح صداها (الراء في يتكسر)، هكذا يجسد البيت حركات متواشجة وعملية تحول لها سمة أساسية هي الاستمرارية: أي أن الرؤيا الشعرية التي تبدأ بالتبلور ليست رؤيا انقطاع في الزمن وانبتات لزمن ماض وببدء لزمن جديد تغير الماضي تغييرا جذريا ويلغيه، بل رؤيا استمرارية وتحول وتتام عميق يبدأ في زمن ماض ويستمر في اندفاق حيويته من اللحظة الحاضرة، فهي رؤيا توجد بين نقيضين وتجذر الحضور في الغياب، كما وتجذر الغياب في الحضور^(١).

في الفصل السادس والأخير من الدراسة يقدم د.أبو ديب دراسة بنيوية أخرى لقصيدة أدونيس "كيمياء النرجس" بعنوان "الآلهة الخفية نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري، في بنية المضمون الشعري/ هاجس النزاع" إذ يقول في مقدمة الدراسة: "تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق غرضين: الأول اكتساح البنية الدلالية لأحد الهواجس الجذرية في الشعر، بما هو فاعلية خلق ورؤيا متأصلة في الذات الإنسانية واكتساح اللحظة التوتر بين الإنسان والعالم، هو هاجس النزوع والثاني: متابعة تحديد عدد من المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري"^(٢).

ويجعل د.أبو ديب نقطة انطلاقه في هذه الدراسة أربع قصائد كما يقول وهي: "قصيدة أدونيس "كيمياء النرجس - حلم" وقصيدة بيتس (Yeats) "الجزء الثاني" وقصيدة كافافي (Cavafy) "المدينة"، ثم قصيدة البياتي "أموت وأحترق بحبي"^(٣) ولعل هدف اختيار هذه القصائد المتباعدة كما يقول يعود إلى "محاولة الارتفاع بالنتائج التي تصلها الدراسة عن مستوى بيئي أو زمني وأعطائها صفة شمولية ترجح احتمال سلامتها النظرية"^(٤).

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣٣-٢٣٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٦٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦٦٣.

ولعل نموذجا من هذه الدراسة يبين مدى تمثل المنهج البنسوي لدى د.أبو ديب في هذه الدراسة ويؤكدده في دراسات سابقة ولاحقة، ففي دراسته البنية الإيقاعية في القصيدة يقول: "تتشكل حركة الجسد إيقاعيا من تنامي (0 - - 0) و (- - - 0) أيضا، لكن من الشيق جدا أن إيقاع الجسد يبدأ بـ (- - - 0) (جسد) على عكس إيقاع المرابا الذي يبدأ بـ (0 - - 0) وإيقاع حركة الجسد أثر تشابكا وتداخلا وإشعاعا إذ إن (0 - - 0) تخسر فيه دورها المنظم الشامل لتبرز وحدات أخرى، ويعكس هذا التشابك الإيقاعي التشابك الدلالي لحركة الجسد على صعيد الرؤيا الأساسية للقصيدة (كما عكسته البنية اللغوية نفسها را (المخطط التشجيري) لإيقاع حركة الجسد بنية تتبع من تداخل نسقين إيقاعيين لا من نسق واحد تام التحديد، سوف أسمى النسقين (R1) (R2).

1 R1	جسد يفتح الطريق =	$\frac{\dot{x}}{0} - - // 0 - - \frac{\dot{x}}{0} - / 0 - - \frac{\dot{x}}{0}$
2 R+	لأقاليمه الجديدة =	$\frac{\dot{x}}{0} - \frac{\dot{x}}{0} - - // 0 - - \frac{\dot{x}}{0} - / 0 - - \frac{\dot{x}}{0}$
3 R1	جسد يبدأ الحريق =	$0 \frac{\dot{x}}{0} - - // 0 - \frac{\dot{x}}{0} - / 0 - - \frac{\dot{x}}{0}$
4 R2	في ركام العصور =	$/ 0 \frac{\dot{x}}{0} - - \frac{\dot{x}}{0} - // 0 - - \frac{\dot{x}}{0} -$
5 R1	ماحيا نجمة الطريق =	$/ 0 \frac{\dot{x}}{0} - - // 0 - - \frac{\dot{x}}{0} - / 0 - - \frac{\dot{x}}{0} -$
6 R2+	بين إيقاعه والقصيد =	$/ 0 - \frac{\dot{x}}{0} - - \frac{\dot{x}}{0} - // 0 - - \frac{\dot{x}}{0} - / 0 - - \frac{\dot{x}}{0} -$
7 R1	عابرا آخر الجسور =	$/ 0 \frac{\dot{x}}{0} - - // 0 - - \frac{\dot{x}}{0} - / 0 - - \frac{\dot{x}}{0} -$

في هذه الحركة، يتكرر النموذج (R1) في الجزء الأول من كل جملة (٧،٥،٣،١) مؤكدا على التكامل الهوي لحركة الجسد ودوره بإزاء العالم القديم، لكن دور الجسد يرفض أن يخضع لتشكيل متكرر، نهائي، ذي بعد واحد لأن في ذلك خضوعا لخصيصة أصيلة في التراث الذي يرفضه هي وحدانيته ونهائية شكله، لذلك يتغير النسق الإيقاعي في القسم الثاني من كل جملة فيصبح (R1) و (R2) أو

(R2+) قبل أن يعود إلى نسقه الأصلي في جملة متحدة الهوية بالجملة الأولى لحركة الجسد وليس لها شبه جملة متعلقة تكملها هي جملة رقم (٧).

هكذا يمزق الجسد النسيج الإيقاعي للبحر المتدارك بشكله الموروث (تكرار فاعلن عددا من المرات) ويشكل بنية إيقاعية تخرج على الجماعي وتؤكد الإيقاع الفردي ومناقضته للقصيدة بما هي ميراث مجرد، وهذه بالضبط طبيعة حركة الجسد على الصعيد الدلالي، أي على صعيد الرؤيا الأساسية للقصيدة^(١).

في عام ١٩٨٦ أصدر د. كمال أبو ديب دراسة بعنوان "الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي" إذ جاءت هذه الدراسة علامة قوية على تأصيل الرؤية البنيوية ومنهجيتها لدى د. أبي ديب، فحاول أن يقدم دراسة تتعلق بالبنية ومكوناتها وبالعلاقة بين البنية والرؤيا^(٢) مستفيدا من الانجازات التي تحققت في خمسة تيارات بحثية متميزة في هذا القرن تمثلت في التحليل البنيوي للأسطورة عند شتراوس، وتحليل بروب الشكلي للحكاية، ومناهج تحليل اللسانيات عند ياكبسون والبنويين الفرنسيين ومعطيات الفكر الماركسي الذي يكتنه العلاقة بين العمل الإبداعي والبنى الاجتماعية بأنواعها، وما طوره لوسيان جولدمان^(٣).

وتحقيقا لهذه الرؤية وآلياتها في البحث فقد قدم دراسة بروب لبنية حكاية الحوريات كنموذج يحتذى^(٤) وبعد ذلك قدم قصيدة لبيد (المعلقة) أطلق عليها "القصيدة المفتاح" ويدخلها من "التيار متعدد الأبعاد"^(٥) كما يسميه إذ يراه هو الأكمل تمثلا في هذه القصيدة والذي يرمز له "ت، م، أ" فيقول: "أحد المنطلقات الأساسية للتأويل المقدم في هذه الدراسة هو التشابه المثير الذي يمكن رصده بين بنية الأسطورة، خصوصا كما يحللها ليفي شتراوس وبين بنية (ت، م، أ) هل يمكن على

(١) المصدر نفسه، ص ٣٠٠-٣٠٢.

(٢) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ١١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦.

(٤) انظر الصفحات ٢٤-٤٢ من المصدر نفسه.

(٥) المصدر نفسه، ص ٤٩.

أساس هذا التشابه أن نتحدث عن "البنية الأسطورية" لـ (ت.م.أ) وما هي النتائج التي قد يقود إليها تطبيق منهج ليفي شتراوس البنيوي في تحليل الأسطورة على (ت.م.أ)؟ هذان السؤالان بين أهم الأسئلة التي ستحاول الدراسة الحاضرة أن تجيب عليها، لا في إطار تنظيري، بالضرورة بل، بتطبيق المنهج البنيوي في مرحلة تالية على القصيدة المفتاح أولاً، ثم بطريقة مقارنة على قصيدة أخرى من النمط (ب.م.ش) - بنية متعددة الشرائح^(١).

بعد هذا يأخذ د. أبو ديب في دراسة القصيدة دراسة بنيوية عميقة تبحث في كل تجليات البنية الداخلية والعلاقات التي يكتتها بين مكونات النص من أجل الوصول إلى المعاني والإنعكاسات المضمونية التي يرى أنها وجودت في النص يقول مثلاً: "الثنائية الأخيرة هي ثنائية الإنسان - الطبيعة الميئة: الإنسان يتساءل ويسأل لكن الطبيعة لا تجيب، الطبيعة خالدة أبدية "خالد" وهي تعبر، إنما بطريقة غامضة لا بلغة صريحة مفهومة، الإنسان يسأل بوضوح، لكنه يحار في كون أسئلته، ذات جدوى في كونها ذات دلالة ومعنى أو عبثاً مطلقاً، ومن جديد نجد أنفسنا في نقطة البدء، لحظة يبدأ الإنسان بهجرة الديار والنأي عنها، لقد تحركنا حركة دائرية تامة، لتنتهي الآن أمام ثلاث ثنائيات: القرار - الرحيل، الإخصاب - العقم، النؤي (من خلق الإنسان). الثمام (من خلق الطبيعة) وطرفا الثنائية الأخيرة يهجران، يتركان وراء الراكب المبتعد، وهكذا تنتهي حركة الأطلال في القصيدة"^(٢).

وبعد أن يقوم برسم حركات القصيدة ومكوناتها في دوائر شملت دائرة الشاعر، ودائرة (نوار) ودائرة (القبيلة)، ودائرة (الأنيس)، ودائرة (الأم)، ودائرة (الأزواج)، ودائرة (العين)، ودائرة (البقرة الوحشية)، ودائرة (أطفال العين)، ودائرة (ولد البقرة الوحشية)، ودائرة (هادية الصوار) يقول: "يمكن أن ننظم حزم العلاقات الناتجة من تحليل القصيدة، المفتاح بأكثر من طريقة في محاولة إضاءة الإنسان

(١) المصدر نفسه، ص ٥١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٢.

البنويية فيها إضاءة أكثر قدرة على الجلاء والكشف مما حصل حتى الآن، وقد اتبعت طريقة مبدئية في الدوائر المقدمة أدناه لشعور أولي بأنها قد تكون، في هذه المرحلة من تطوير المنهج المقترح هنا، قادرة على إضاءة العلاقات البنويية بين الذوات أو العلاقات المميزة في الوحدات المشكلة، المختلفة للقصيدة، وتخصص دائرة مستقلة لمجموعة متميزة من الذوات أو لذات واحدة معتقد أن لها أهمية خاصة، وتقسّم الدوائر إلى ثلاث شرائح (أو حيزات) الأولى منها إيجابية تحتوي على كل الخصائص الإيجابية التي تمتلكها ذات معينة، من حيث دورها في سياق الثنائية الضدية الحياة/الموت بكل تحولاتها، والشريحة الثانية سلبية تحتوي على الخصائص ذات الطبيعة المناقضة، أما الشريحة الوسطى فهي محايدة وتحتوي على الخصائص التي تمثل توسطاً بين الإيجابي والسلبي....^(١).

أما في الفصل الثاني من الدراسة فإن د.أبو ديب يؤكد هذا المنهج لديه، إذ يقرأ قصيدة إمري القيس (المعلقة) تحت عنوان "الرؤية الشبقية" ومن خلال ربط هذه القراءة بقراءته السابقة للشعر الجاهلي من خلال المنهج البنويي إذ بلغ عدة القصائد التي قرأها مئة وخمسين قصيدة^(٢)، فيقول: "إن هدف هذا البحث مزدوج، فهو أولاً يحاول أن يطبق على "قصيدة الشبق" منهج التحليل البنويي الذي اتبعناه من قبل في القصيدة المفتاح بطووعه بأية طريقة قد تبدو ضرورية للتوصل إلى فهم قصيدة الشبق على نحو أفضل (...). وسيُتضح أن القصيدة المفتاح، وقصيدة الشبق لا تتميزان بما فيهما من خصائص بنويية مختلفة فحسب بل من حيث إنهما تجسدان كذلك اختلافاً في الرؤية، رؤية الواقع والإنسان والكون..."^(٣).

ولعل دخول د.أبو ديب قصيدة الشبقية كما يسميها يبين لنا مدى العمق البنويي الذي يبحث عنه في جسد القصيدة وتشكلاتها الداخلية يقول: "لو أخذنا

(١) المصدر نفسه، ص ٨٩.

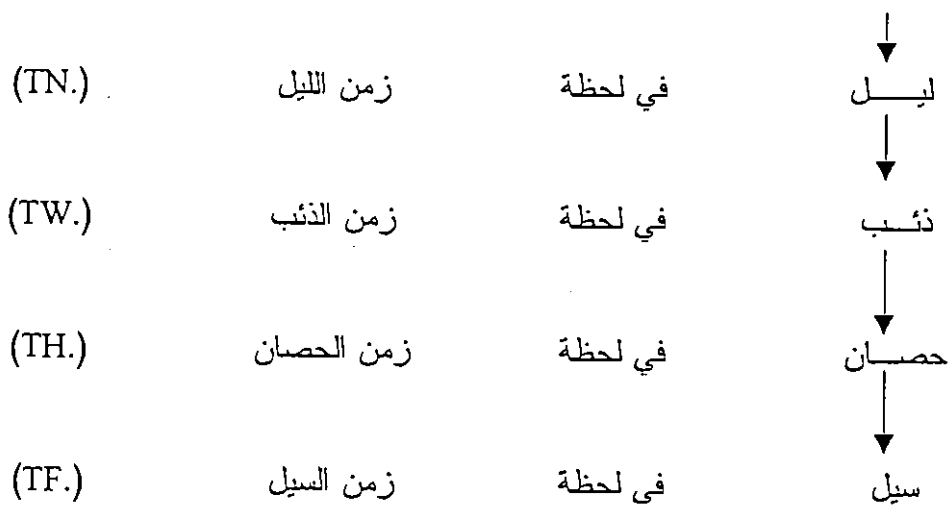
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٨- ثم صفحة ١١٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ١١٤.

القصيدية الشبقية على أنها بنية تتولد من جدل ثنائيات مثل: الموت/ الحياة/ الجفاف/ الطراوة، الصمت/ الضجّة، السكون/ الحركة، افتقاد الحيوية/ الحيوية، الزوال/ الديمومة، الهشاشة/ الصلابة/، فإن الخاصية الرئيسية لهذا البناء إنما تفرض نفسها على ذهن المتلقي، وهذه الخاصية هي التي ظلت دون ملاحظة، ومع افتراض أنها لوحظت فإن أحدا لم يتطرق إلى الغوص في مغزاها، إن القصيدة تقع وتتحرك داخل ثنائية ضدية لها أهمية جوهرية بالنسبة لمعناها، وبصفة خاصة ثنائية سكون الأطلال واندثارها، في مقابل الحيوية الغامرة والجارفة في عاصفة المطر والسيل^(١).

ويرى الدارس أن يعرض نموذجا من النماذج البنيوية التي يقدمها أبو ديب في قراءته هذه القصيدة يقول: "تولد الوظائف في الحركة الثانية M.II للقصيدة الشبقية عن أربع "علامات"، تعمل في أربعة سياقات زمنية مختلفة، كما يتضح في الشكل التالي:

الحركة الثانية



إن التتابع الأفقي يتمثل في زمن/ ليل — زمن/ ذئب — زمن/ حصان
 — زمن/ سيل. الوحدات الثلاث الأولى مقدمة بأداة "توليدية" هي "و" أو "رب"
 وأقول توليدية بمعنى أنها تولد طبقة جديدة أخرى للبناء أو وظيفة جديدة. لكن

(١) المصدر نفسه، ص ١١٧.

العلاقات القائمة بين الأزمنة الأربعة ليست متتالية أو تاريخية (ولأنها كذلك فهي - من ثم - تختلف اختلافا جوهريا عن خصائص علاقات الوظائف في القصص الخرافية كما وصفها بروب، (أن العلاقات غامضة ولا بد أن توصف، لهذا السبب نفسه، لا على أنها زمن الليل ← زمن الذئب ← زمن الحصان ← زمن السيل، لكن على أنها زمن الليل: زمن الذئب: زمن الحصان: زمن السيل، ومن الممكن تاريخيا أن يسبق زمن الليل زمن السيل أو يتبعه، وهذا صحيح بالنسبة لكل زمن من هذه الأزمنة من حيث علاقته بالأزمنة الأخرى، وعلى الرغم من غموض العلاقات التاريخية بين الأزمنة الأربعة في القصيدة، فإنها تقع في نسخ القصيدة جميعها، من حيث الشكل، وفق الترتيب الذي ذكرناه آنفا، وبناء على هذا يمكننا رسم شكل موضح لهذه الأزمنة، يكشف عن غياب المصادفة العشوائية بين ترتيبها الشكلي والفيزيائي وترتيبها التاريخي.

- (أ) زمن الليل ← زمن الذئب ← زمن الحصان ← زمن السيل (معكوسة)
 (ب) زمن الليل: زمن الذئب: زمن الحصان: زمن السيل (غير معكوسة)

تولد الوظيفة البنيوية للأزمنة عن (ب) ولكنها تتصاعد وتتأكد عن طريق (أ) بعبارة أخرى نقول إنه إذا كان (أ) و(ب) لا يتطابقان ولكنهما يشكلان تعارضا، فإن ذلك أمر له أهميته، كما أنه يجذب الانتباه إلى الأهمية البنيوية لـ (ب) وهكذا تكون لـ (ب) قيمة دلالية، وليست هذه القيمة تعسفية أو زائدة: ونسأل الآن، ما الوظيفة البنيوية لترتيب كل من أ، ب^(١).

يمثل هذه المنهجية البنيوية التي تكتنه العلاقات الداخلية وتبحث عن دلالاتها من خلال وعي عميق بالأسس التحليلية للبنى الشعرية تحليلا دقيقا يصدر عن فهم عميق للبنى الاجتماعية في حياة العرب قبل الإسلام، قدم د. كمال أبو ديب هذه الدراسة وغيرها من الدراسات، السابقة واللاحقة، ففي هذه الدراسة وبالإضافة إلى ما تقدم فقد قرأ عينية أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه تحت عنوان "البنية متعددة

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٤-١٤٥.

الشرائح ذات التيار وحيد البعد: وسماها "رعب اليقين"^(١) ثم قرأ قصيدة امرئ القيس "أرانا موضعين لأمر غيب" تحت عنوان "البنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد، طواف امرئ القيس: عبثية الفعل ونعمة الأياب"^(٢)، ثم يقرأ معلقتي عنتره وطرفة تحت عنوان "أن . وأن لا."^(٣)، ثم يقدم قراءة بعنوان "استجابات جذرية"^(٤)، المجموعة من القصائد الجاهلية وغيرها من الدراسات تؤكد كلها تمثل د. أبو ديب المنهج النبوي في هذه القراءات، ففي دراسته معلقة زهير تحت عنوان "البنية والزمن زمن النص" يقول: "سأميز مبدئياً بين زمنين "زمن الفعل"، "زمن السرد"، وبذلك الفعل أقصد الذي تمت فيه التجربة أو حدث الحدث تاريخياً، وهو زمن تعاقبي خطي (Linear) ليس من طبيعته حدوث شروخ فيه تضع لحظة ما في موضع سابق أو لاحق لحدوثها، أما زمن السرد، فأقصد به الزمن الذي يتم فيه النص، وهو زمن النطق أو المنطوق، وهو زمن حاضر تحديداً يبدأ لحظة بدء النطق وينتهي لحظة توقف الشاعر، وإلى هذين الزمنين سأضيف الآن زمناً ثالثاً سأسميه "زمن النص" وبه أعني الزمن الذي يتمثل في تركيب النص الزمني فعلاً، وهو، عملياً، علاقة بين زمن الفعل ومن السرد، ومن خصائصه أنه لا يتحدد إلا في الوجود الفعلي لنص من النصوص، وأنه يتشكل على مستوى البنية الكلية وأنه قد يكون خطياً، كما قد يكون مشروخاً بطريقة تضع لحظة تالية قبل أخرى سابقة لها تاريخياً، وستظهر الأهمية الحاسمة للتمييز بين هذه الأزمنة الثلاثة بعد قليل، كما ستظهر طاقته النظرية وقابليته للتعميم في دراسة جميع أنماط النصوص لا الشعرية فحسب بل النثرية أيضاً (الروائية بشكل خاص)^(٥).

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٩-٢٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٩-٢٥٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٦١-٣١٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٥٥-٤٠٧.

(٥) المصدر نفسه، ص ٦٠٧.

في عام ١٩٨٧ أصدر د. كمال أبو ديب دراسته "في الشعرية" إذ جاءت هذه الدراسة تجسيدا لرؤية الروح النبوية لدى د. أبي ديب تجاه العملية الإبداعية والتي أطلق عليها الشعرية، إذ يقول: "بهذا التصور، تطمح الدراسة الحاضرة إلى الغور على الأبعاد المكونة للشعرية في تجلياتها النبوية، أي في وجودها المتجسد ضمن نظام من العلاقات بين مكونات النص، في المنهج الحيوي لتشكيلها حصيلة لانتصاص هذه المكونات وتفاعلها ضمن بنية تتبع فيها الشعرية بالطريقة التي تنبعث بها الشرارة علاقة بين جسمين^(١).

يرى الدرس الحالي أن الدراسات السابقة التي قدمها، أبو ديب في المنهج النبوي والتي تم عرضها هي التي ولدت لديه هذه الرؤية للشعرية باعتبارها وظيفة من وظائف البنية الكلية في التجربة الانسانية بأكملها^(٢).

لقد قدم د. أبو ديب في هذه الدراسة أمثلة تطبيقية على منهجه النبوي من أجل الوصول إلى ما يسميه الشعرية وحاول ان يجمع في أمثله بين القديم والحديث ففي دراسته لا نموذج من شعر أدونيس بعنوان " الدهشة الاسيرة" يقول :

A - " أقرأ M و N

حيث M = العشب و N = المطر

B - ذاهب أنفياً بين X و Y أبني Z

حيث X = البراعم ؛ Y = العشب

لكنها غير قامة في A₁ = أقرأ M و N

حيث أم = الصحيفة N = الكتاب

و = ذاهب أنفياً بين X و Y أبني Z

و B₁ حيث X = الجدار

(١) كمال أبو ديب، في الشوية ، ص ١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠، وانظر ص ٥٧.

Y = الشجرة

Z = بيتا

ويظهر النص الذي تقع فيه الاختيارات المدرجة في (A) و (B) وهو
تصيدة لأدونيس طبيعة الفجوة: مسافة التوتر (حيث يسمى أبو ديب الشعرية مسافة
التوتر أو الفجوة) الحادة التي يستقي النص شعريته منها إذ يتعامل مع الأشياء تعاملًا
ينقيها من وجودها الثابت في الطبيعة إلى عالم تدخل فيه ضمن شبكة من العلاقات
التي تتدرج من خلالها في بنية وجودية جديدة لتصبح فيها علاقتها بالذات علاقة
حميمة تقترب الحلولية وتلغي فيها الحدود الفاصمة التي تقوم عادة بينها وبين الذات
ذاهب أتفياً بين البراعم والعشب، أبني جزيرة

أصل الغصن بالشطوط

وإذا ضاعت المرافئ واسودت الخطوط

ألبس الدهشة الأسيرة^(١).

وفي نموذج آخر يقول : " تتخذ الاستقطابية، عبر خلق واضح للتناقضات
الضدية في نص يوسف الخال "العمر" الذي اقتبس الحركة الأولى منه فقط نموذجاً
للمناقشة : (...) يستقطب النص تجربة الزمنية حول محورين : محور طغيان
الزمنية وحركتها المدمرة وتجسدها المصادي، ومحور المقاومة لها ومحاولة محوها
وهي محاولة تتم عبر توسط فعل الحكاية السلسلة من التجسيدات لفاعليات بدء ولادة
ونضارة : أي عبر خلق حركة للزمنية باتجاه مضاد للحركة الأولى.

ويتجلى المحوران في صورة تتشكل بينهما فجوة : مسافة توتر حادة، إذ
يتجسد المحور الأول في موجة الصقيع فيما يتجسد المحور الثاني في حكاية الربيع
وهي صيغة عامة تتدرج تحتها فاعليات : "يبسم الهواء، تتشد الطيور، يرقص
الشجر، تفتح النواة في الثرى عروقها، ويعقد الثمر"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٨-٩٩.

لعل فيما قدم الدارس من نماذج تطبيقية ورؤية نقدية ينطلق من خلالها أبو ديب في ممارساته النقدية وقراءته للإبداعات ما يؤكد التزام هذا الناقد القدير في منهج واحد هو المنهج البنوي ، اذ لم يكن هدف الدارس كما اشترت في بداية الدراسة ان يبحث عن ملامح هذا المنهج في نقد الناقد بل كان الهدف هو العرض للوقوف على كيفية التطبيق والمعالجة النبوية لدى ابي ديب التي هي ليست بحاجة إلى محاولات اثبات، اذ تبقى دراساته كما قال د. صلاح فضل - وهذا ما يؤيده الدارس الحالي - " أقوى محاولة تطبيقية للبنائية في الأدب العربي حتى الآن ولا يضيره على الاطلاق ما يتسم به من صعوبة وجدة لان التأسيس المنهجي لا يتوخى التبسيط ولا يفرح بالانجازات القريبة"^(١).

(١) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ١٢.

الفصل الرابع المنهج الجمالي

عبد القادر رباعي

المنهج الجمالي

(الشكلي) (*)

لعلَّ مصطلح المنهج الجمالي من أكثر المصطلحات فضفضة وشمولا لخصائص أخرى تتعلق بالشكلية أو النصية أو ما يمكن تسميته بالنقد الجديد، من هنا فإن المنهج الجمالي لدى الدارس الحالي يدل على الممارسات النقدية التي تعنى بالشكل والبحث عن العلاقات التي تربط المكونات الشكلية للنص من حيث اللغة والصورة، والإيقاع، باعتبار هذه المكونات قوى وطاقات تعبيرية جمالية تجعل النص تجسيدا لرؤية ذاتية تتمثل في موقف الناقد وانطباعاته تجاه الفعل الإبداعي.

إن الناقد الجمالي في تعامله مع العملية الأدبية (النص، المبدع، المتلقي) ينطلق من تقييمه المبدئي ونظراته الجوهرية التي تعد هذه العملية "واقعة فنية"، فالنص صورة علاقية تتعاقد فيما بينها لتصبح كلاً عضوياً يؤدي بعضه إلى بعض، والمبدع؛ خالق للنص له قدرته الإبداعية في إقامة الصورة العلاقية (النص) على ما هي عليه. والمتلقي (الناقد) خالق آخر في بحثه عن العلاقات واستخراجها من النص في إطارها (النصي أو الجمالي أو الشكلي)، من هنا فإن الدارس الحالي يرى أن ما يسمى "بتعدد القراءات" للنص الواحد ما هو إلا جوهر الرؤية الجمالية في تقييمها طبيعة الإبداع والفن عامة "فليس للشيء الفني في ذاته أية قيمة، وهو لا يصبح موضوعاً لدراسات جمالية إلا بالذهن، وفيه. فهو، قبل كل شيء، الذات التي تتصوره، تخلقه، تجزئه، تتأمله، أو تتذكره" (١).

(*) استخدم والبرس، سكوت في كتابه "خمس مداخل إلى النقد الأدبي" مصطلح "المدخل الشكلي" بدلاً من الجمالي وأشار إلى أن الجمالي، والنصي، والأنطولوجي، أو في أحيان أكثر "النقد الجديد" تستخدم كترادفات للنقد الشكلي، انظر ص ١٩٣.

(١) دني هويسمان، علم الجمال ترجمة ظافر الحسن، ص ٢٠١.

لا يهدف الدارس الحالي أن يتحدث في هذا التقديم عن الجمالية ومدلولاتها الفلسفية، بقدر ما يهدف إلى الوقوف على جوهر المنهج الجمالي في قراءته الإبداع الأدبي والقضايا التي يقف عليها في قراءاته تلك، إذ يمكن القول إن المفهوم الجمالي للعملية الأدبية كونها "واقعة فنية" أو هي جزء من الفن، جعل الممارسات النقدية على هذه العملية تتلاءم وطبيعة النظرة المعتمدة في البحث عن مكان الجمال والمواءمة بين العناصر المكونة لهذه الواقعة وبالتالي فإن قيمة الفن منوطة جوهرياً بوجهة النظر المعتمدة^(١)، ونتيجة لذلك فقد ركزت الممارسات النقدية على "النص" أولاً أو ما يمكن تسميته "بالصورة العلاقية" ثم أظهرت دور المتلقي (الناقد) الذي يقع عليه الدور الكبير في تفسير النص.

إن النقد الجمالي يرى النص صورة علاقية جمالية مباشرة تتجلى فيها لحظات الإبداع الفني وانفصاله عن المؤثرات الخارجية واستقلاليته الشعورية والعاطفية إذ تمثل الجمالية محاولة جذرية لفصل الفن عن الحياة، وقد يقبل الكثير من الناس بالقول: إن الفن يختلف عن الحياة، ولكن الموقف الجمالي يؤكد ذلك الاختلاف، إلى حد القول إن الفن لا علاقة له بالحياة، لذلك فهو لا يحمل مضمونات أخلاقية^(٢).

لعل هذا المنطلق الذي يعتمد صورة الفن (الإبداع) هو الذي دفع الناقد الجمالي إلى التركيز على "الشكل" أكثر من المضمون، وأوجد ما يسمى جدلية الشكل والمضمون في هذا المنهج لكن يمكن القول: "إن الظاهرة الثابتة الوحيدة هي التثمين العالي للشكل" (بمعنى بعينه) والخط ولو نسبياً من الأهمية الفنية للموضوع، ونجد آراء شتى حول المسألة المحيرة التي تعالج علاقة الشكل بالموضوع^(٣).

ومن التثمين العالي للشكل أخذ النقاد الجماليون يركزون في قراءاتهم النص على خصائصه الشكلية ومحاولة إقامة العلاقات بين هذه الخصائص التي ترتبط مع

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

(٢) موسومة المصطلح النقدي، المجلد الأول، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص ٢٨٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٨٧-٢٨٨.

الواقع بشكل عرضي غير مقصود لذاته، وأخذوا ينظرون إلى الشعر كمصدر موثوق به لمعرفة لا يمكن إيصالها إلا بطريقته الخاصة به، وهذا يحدو إلى إهمال كل العوامل الأخرى كالظروف الشخصية أو الاجتماعية التي تقف وراء النظم والمضامين الأخلاقية وما إلى ذلك، ما دامت هذه (عرضية) أي أنها لا تمس فهم القصيدة مساً كبيراً، ولا تؤثر في التركيز على بناء القصيدة، ولا في عناصر ذلك البناء من حيث علاقتها بالتجربة الشعرية ككل^(١).

وبالرغم من تركيز هؤلاء النقاد على الجانب الشكلي في النص والمتمثل في اعترافهم أن ثمة خصائص شكلية للإبداع، إلا أنهم لم يهملوا الجانب المضموني إهمالاً تاماً، بل جعلوه يقوم بدور المساهم في دعم الانطباع الجمالي العام عن النص^(٢) إن ثمة خصائص شكلية في الشعر، أشياء من قبيل أنماط القوافي، ومؤثرات الإيقاع، مما يدعى الآن "النسيج اللفظي"، المفردات، الصور الشعرية، مما يمكن تشمينها لذاتها بشكل مطلق، مستقلة عن الفكرة التي تكون تلك الخصائص وساطة لها (...). والفكرة محض عارض في شباك حانوت يعرض عليها الرداء، هنا عنصر حقيقة واحدة، فنحن عند قراءة قصيدة لا نهتم عادة بصدق ما تعبر عنه من أفكار كما يجب أن تكون عليه الحال إذ صادفنا نفس الأفكار في دراسة فلسفية مثلاً^(٣) وبالتالي "إن كان للمحتوى من أهمية فهي في حدود ما يساهم فيه في إطار الانطباع الجمالي العلم"^(٣).

أما المحور الثاني الذي يركز عليه هذا المنهج بعد محور النص فهو المتلقي (الناقد)، هذا الناقد الذي ينسحب ويتسلل إلى أن يأخذ مكان المبدع، حيث يُغَيَّب دور المبدع ويسند إلى المبدع الجديد (الناقد) فيصبح النقد فناً من خلال ما يقوم به هذا المبدع (الناقد) من تفسيرات وتأويلات استيطانية لمدولات النص، ولذلك يصبح دور الناقد هنا دوراً إبداعياً ملاصقاً تماماً بل متقاصاً للمبدع الأصلي

(١) والبرس. سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي - ترجمة عناد غزوان وجعفر صادق ص ١٩٦.

(٢) موسوعة المصطلح النقدي مجلد ١ ص ٢٨٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣١٤.

للنص (المؤلف)، من هنا يمكن أن يبحث دور الناقد في هذا المنهج أكثر من دور المبدع (المؤلف) إذ يتحمل هذا الناقد عبئين: عبء المبدع (المؤلف) وعبء المتلقي، إذ يكون المتلقي الآخر (الجمهور) أسيراً في أفكار وأقوال هذا الناقد ونظراته الفنية للنص ويصبح من واجب الناقد أن يمكن الآخرين من تلقي الانطباع الذي يسعى عمل بعينه أن يقدمه إليهم^(١).

إن ما يقوم به الناقد الجمالي من ممارسات نقدية جمالية على النص، تجعله يحول هذا النص إلى قوى وطاقات جمالية فنية تصنع من هذا النص مصدراً للانطباع الجمالي الخالص وخير ما يمكن أن نختم به الحديث عن طبيعة المنهج الجمالي تعريف الناقد والتر بيتر^(٢) لهذا المنهج إذ يقول: "الناقد الجمالي (وهو يعني محض الناقد الأدبي أو الفني) ... يعد جميع المواد التي عليه أن يتعامل معها.. كقوى أو طاقات تبعث مشاعر ملذّة، كل واحد من نوع يزيد أو ينقص خصوصية أو تفردا... و(وظيفته) أن يميز ويحلل ويفصل عن لواحقها تلك الميزة في الصورة، أو المنظر الطبيعي، أو الشخصية الحسنة في الحياة أو في كتاب التي تستطيع تلك الأشياء بوساطتها أن تحدث هذا الانطباع الخاص من الجمال أو اللذة، أن تشير إلى مصادر ذلك الانطباع وإلى الظروف التي ينم فيها"^(٣).

ولعل هذا المنهج (الجمالي) قد وجد أصحابه في النقد الأدبي العربي في العصر الحديث، ومنه النقد في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، وكغيره من المناهج النقدية الحديثة التي تأثرها النقد في الأردن ضمن مسيرة التحولات المنهجية التي مسّت النقد العربي الحديث عامة.

(١) المصدر نفسه، ص ٣١٤-٣١٥.

(٢) أشهر من يمثل هذا النوع من النقد في الإنكليزية، ص ٣١٥ انظر موسوعة المصطلح النقدي مجلد ١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣١٥.

عبد القادر رباعي

يمثل د. عبد القادر رباعي ملامح المنهج الجمالي في النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، بما التزمه هذا الناقد من ممارسات منهجية تطبيقية للمنهج الجمالي في قراءته النصوص، ومفهومه للإبداع ودور الناقد في إتمام العملية الإبداعية فهو يرى الناقد مبدعا ومجربا في عمله النقدي لكن الناقد يحتاج - بالإضافة إلى ذلك - إلى عقل عميق ووعي شامل، لأن المهمة التي يواجهها صعبة التحقق فهي كما تخيلها (ريد): صياغة ثابتة للصلات المقطوعة بين الإبداع، والمعرفة، وبين الفن والعلم وبين الأسطورة والمفهوم، وبمعنى آخر هي قراءة قبلية للتشكيل الشعري، وتحويل هذه القراءة إلى لغة عقلية، تحقق المعنى الكامل للقصيدة كما يراه الناقد (...) ومتى استطاع الناقد أن يبرى بقلبه، وعقله الخيوط المتشابكة التي تتشكل فيها عناصر القصيدة المتألفة والمتضاربة، وأن يدرك التفاعل الدينامي بينهما، فإنه في الواقع يكون قد رأى المعنى الأعماق والأشمل للقصيدة^(١).

إن هذه الرؤية التي ينطلق منها د. رباعي في تركيزه على دور الناقد الخلاق في تواصلية العملية الإبداعية هي أول ما يضع د. رباعي في صلب المنهج الجمالي ورؤيته الناقد خالقا جديدا للإبداع، ولعل هذا يذكرنا بما يقال "أن (الجمال) اصطلاح شامل يضم انطباعاتنا التي نتلقاها ونتمتع بها من الأدب والفنون ومما يدعوه وردزورث (عالم العين والأذن الجبار)"^(٢).

ومن هنا فإن الفكر النقدي يصبح لدى د. رباعي نوعا من المغامرة، لاكتساب المعارف الجديدة، يقول: "وما الفكر النقدي إلا جزء من هذه المغامرة (مغامرة العقل الإنساني) التي يكسب بها معارف جديدة، ويجتهد في بلورة تجارب إنسانية، ما كانت تعلم آفاقها لولاه، لهذا أصبح من المسلمات القول بتعدد قراءات

(١) عبد القادر رباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ١٦٩.

(٢) موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص ٢٧٣.

النص، بما في ذلك النص الشعري خاصة، سواء، أكان هذا النص قديماً أم حديثاً، وبناءً عليه ينبثق من النص نصوص ومن النصوص نصوص أخرى وهكذا^(١).

إن هذه الرؤية التأويلية لطبيعة العمليّة النقدية التي يصدر عنها درباعي ستأخذ لا محالة طريق البحث عن الدلالات التي تقيّمها النصوص والعلامات التي تبنى عليها هذه الدلالات، وهذا هو جوهر المنهج الجمالي الذي يرى النص "ظاهرة فنية" لها خصوصيتها الدلالية والعلاقية التي تغوص في عمق الوجود الإنساني وعلاقته مع الآخر (الكون) وبالتالي فالنص الشعري عند درباعي "عالم مجهول غوره صعب مرتقاه، لأنه يشكل من مواصفات لغوية قلما تبتغي الإفصاح عن المكونات المكونة لها إفصاحاً مباشراً، إنها غي واقع حالها - بحاجة إلى فك رموزها من خلال العبور داخل أبعادها الخفية التي تخفيها تشكيلاتها أو علاقاتها الجوانية، بكل ما يرتبط بهذه العلاقات من خطوط عامة، وخاصة فقد يرتد بعضها إلى ما ترسمه من صور متداخلة، أو متفاصلة، وما تنشئه من إيقاعات صوتية تتسجم وتتوافق هنا، ثم تتعارض وتتصادم هناك، وما تبنى من مواد بعضها يرتد إلى ظواهر مادية وبعضها الآخر يشتمل على جوانب روحية كل ذلك بحاجة إلى فكر قادر على الغوص إلى أعماق تلك اللغة، المنشأة، وفك خيوطها لمعرفة سرها، ثم إعادة بنائها على قاعدة من التفكير النقدي العليم، الذي استوعب، وأدرك الأبعاد الجمالية والمعنوية التي استطاع النص إثارتها أمام بصيرة ذلك التفكير، وانطلاقاً من هذه القواعد النقدية الراسخة أخذت على عاتقي منذ زمن طويل، إعادة قراءة النصوص التراثية وبخاصة الشعرية والنقدية"^(٢).

إن معجم المنهج الجمالي بما يشمله من تركيز على شكل الإبداع من لغة وأسلوب وصورة فنية وإيقاعية، وعلاقات داخلية، وكيفية بناء هذه الجمليات من قبل

(١) عبد القادر رباعي، في شكل الخطاب النقدي، ص ٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧.

المبدع هي التي تتزاحم فيما قدمه د.رباعي من رؤية منهجية لطبيعة القراءة النقدية التي يلتزمها ويعمل على تمثيلها في قراءة النصوص.

ولعلّ فيما قدمه د.رباعي من ممارسات تطبيقية لرؤيته هذه ما يوضح ملامح هذا المنهج لدى د.رباعي، إذ جسد في دراساته النقدية التي قدمها معظم خصوصيات هذا المنهج المتعارف عليها في الإطار المنهجي الجمالي في النقد.

ففي عام ١٩٨٤ أصدر د. رباعي دراسته "الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق" فجاءت هذه الدراسة محاولة في التعبير عن رؤية الناقد الجمالية للفن، إذ بدأت هذه الرؤية من عنوان الدراسة، فمصطلح "الصورة الفنية" حري بتجسيد الجمالية في الفن، وهو مصطلح يعج بهذه الجمالية وبالعلاقات التي تبني داخل الصورة، التي تمثل الوسيلة الفنية الجميلة كما يقول د. رباعي: "إن القناعة التي تولدت عندي منذ التقيت بالصورة لأول مرة، شددتني إلى هذه الوسيلة الفنية الجميلة التي أرى أنّها يمكن أن تكون قلب كل عمل فني ومحور كل نقاش نقدي"^(١).

ومن أجل أن تأخذ دراسة د. رباعي التكامل المنهجي فقد قسمها قسمين: الأول نظري تحدث فيه عن الصورة في التصور القديم والتصور الجديد، والثاني طبق فيه دراسته على الصورة في ثلاثة مجالات: الأول: مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي (التفسير الأسطوري)، والثاني: الصورة في تشكيل المعنى للشعر العربي القديم، والثالث: الصورة والبناء الاجتماعي من خلال معقّة زهير.

ولعلّ فيما يتضح من المجالات السابقة: اعتماد الصورة كمحور رئيس يجسد هذه المجالات ويعكس طبيعة وجودها المادي، والعلاقات التي تربط بين مكونات هذه المجالات فيقول: "وعندما ندرس الصورة وعلاقاتها جيداً فإننا ندرس النظرية الشعرية ومسائلها جميعاً، الصورة الفنية مولود نضر لقوة خلاقة هي الخيال، والخيال

(١) عبد القادر رباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ٦.

إن هذا التأكيد على الأسطورة كونها مظهراً فنياً يجسد رؤية الإنسان للكون، وهو موقف جمالي تجاه طبيعة الظواهر ومكوناتها تبين في قراءات د. رباعي للأسطورة في الشعر الجاهلي، فعندما يقرأ الوشم مثلاً في نماذج من هذا الشعر^(١) يقول: "استحضر هؤلاء الشعراء الوشم منظرًا (طرفاً والسعدي) أو فعلاً (زهير، وليبد، والغامدي) ليكون واجهة أخرى للأطلال، وكان كل واحد منهم يحقق بذلك عملين: الأول: عام وهو تشبيه الأطلال بالوشم والثاني: خاص هو اختيار وضع مميز من هذا الوشم، وهذا يعني أن صورة الوشم-الطلل لم تكن خارج الذات عندهم، فكل دخلت نفسه، وامتزجت بمخزونه من الشعور الشخصي والجماعي وبذلك أمكن لهذه الصورة عندهم أن تحقق رمزا عاماً يرتبط فيه كل واحد بسبب قريب أو بعيد، لم يفارق الطلل في الصور السابقة بالوشم على أنه يرسم في فراغ، وإنما قيرون به ممزوجاً بعناصر أخرى مهمة، فكل الصور (باستثناء صورة السعدي) تبرز مع الوشم يد الإنسان: نواشر معصمها أو كفها، إنها لم تتحدث-مثلاً عن الوشم في الظهر أو الوجه أو الصدر، وكل هذه أماكن يمكن للإنسان أن يرجع الوشم عليها، لكنها أصرت أن تبرز مع الوشم يد الإنسان"^(٢).

لعله يتضح هنا دور الناقد في محاولته خلق صورة جديدة للنص من خلال التفسير والنظر العميق والتأويل في الوقت ذاته ولعل هذا لا يصدر إلا من ناقد جمالي يرى أن الفن ليس حالة سكونية بل حالة تذوق وتفسير ذاتية خالصة، ولعل هذا يحضر إلى ذهن الدارس فكرة كانط "إن خاصية الجمالية لشيء ما ليست صفة لهذا الشيء بل نشاطاً ذاتياً، موقفاً نتخذه إزاء هذا الشيء"^(٣).

إن النموذج السابق في قراءة ظاهرة الوشم يؤكد المنهجية الجمالية في بحثها عن العلاقات التي تبرز في صورة الظاهرة والتشكيلات المكانية والزمانية التي تحتويها الصورة، وبالتالي وصول الصورة إلى أن تصبح رمزا يرتبط فيه ما حوله.

(١) المصدر نفسه، ١٢٨-١٣١

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

(٣) دني هويسمان، علم الجمال، ترجمة طاهر الحسن، ص ١٢٩.

ومن نماذجه أيضا دراسته صورة الفرس عند أبي دؤاد الأيادي، فبعد عرضه قصيدة مكونة من أحد عشر بيتا يقول: "إننا هنا بين أن ننظر إلى هذا المهر من الخارج فنراه مهزولا، ولكنه قوي قادر على اللحاق بطريدته واصطيادها، أو النظر إليه نظرة داخلية من خلال عقلية الشاعر، ذات الطبيعة الأسطورية فنجد فيه صورة بطولية، لأمر عظيم علينا -إذا ما اخترنا الاتجاه الثاني- أن ننظر إلى هذا المهر من خلال علاقات ثلاث، ارتبط بها في هذه القصيدة: الأولى: علاقته بالذار المخيفة (بيت ١) والأمنة (بيت ٢) وهذه مقدمة القصيدة.

الثانية: علاقته بالنار المتوقدة (بيت ١٠) (وهذه نهاية القصيدة).

الثالثة: علاقته بالشمس المشرقة (بيت ٦) (وهذه قلب القصيدة) ^(١).

لعلّه من الواضح أن التقسيم الشكلي للنص والبحث عن العلاقات التي ترتبط بين أجزاء الشكل الجمالي (النص) من خلال محاولة الوصول إلى صناعة الأسطورة باعتبارها ظاهرة فنية صنعها الإنسان الجاهلي تعبيرا عن رؤيته للذات والكون، فيختم هذه الصورة بقوله: "في نهاية تحليلي لصورة الفرس عند أبي دؤاد الأيادي التي عدتها نموذجا من نماذج جاهلية أخرى أورد فحوى ما قاله د. مصطفى ناصف من أن الذين يقرأون صورة الفرس في الشعر الجاهلي دون أن يفتنوا إلى أن الشاعر الجاهلي صانع أسطورة، يضلون الطريق إلى فهم هذه الصورة أو تقديرها" ^(٢).

وبعد أن يقوم د. رباعي في قراءات نماذج مختلفة من الصورة في الشعر الجاهلي كمظاهرة للأسطورة، فإنه يختم رؤيته في هذه الدراسة بقوله: "إن الصورة الشعرية في العصر الجاهلي هي ابنة العقلية الجاهلية ذات "الإستراتيجية الروحية" في تعاملها مع الأشياء، لذلك كانت منابعها هي المنابع الجاهلية التي شكّلت الأصنام الوثنية والشعائر الدينية، ثم الممارسات السحرية والحكايات الخرافية، وهي منابع

(١) المصدر نفسه، ص ١٣٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤.

تعود إلى أحلام الأمة القابعة في الذاكرة العرفية واللاشعور الجمعي، وبذلك لم تعد الصورة مجرد مظهر لفكرة بسيطة ولكنها غدت تصويراً لنماذج عليها تتخذ أوضاعاً متشابهة عند الشعراء، كما اتخذت عبادة الأصنام عند الناس سلوكاً متشابهاً^(١).

أما البحث الثاني في هذه الدراسة وهو "الصورة فسي تشكيل المعنى للشعر العربي القديم التشكيل المكاني والزماني" فهو لا يختلف فسي منهجه عن البحث السابق، فقد ركز على الصورة كظاهرة جمالية، ودورها في تشكيل المكان والزمان، وإعطائها خصوصية مميزة من خلال العلاقات المتنوعة داخل العمل الشعري، يقول: "إحداث "العلاقات" المتنوعة هي السمة المميزة العملية للتركيب الشعري التي ينشغل فيها الشاعر وهو يشكل المعنى في القصيدة، إنه يقوم "بمصارعة عالية مع الألفاظ والمعاني" حتى يؤلف بين الخيوط الآتية إليه من القديم والجديد، ومن السماء والأرض، ومن المقروء والمشاهد، وهكذا فإن المعنى الشعري المشكل لفعل الذات الشاعرة ينبثق من بين العناصر المتزامنة أو العلاقات داخل العمل الشعري الواحد"^(٢).

وخلال قراءة د. رباعي التطبيقية لنصوص الشعر الجاهلي فإنه يعمل على البحث عن هذه العلاقات وبيان فاعلية هذه العلاقات في الكون الشعري لدى الشاعر، يقول: "فمن أبسط القضايا النقدية التي يمكن طرحها هي أن الرؤية تتحقق فعلاً حين نكون قادرين على تجميع العلاقات في محاور متصاحبة في مكان ما يبرز نظامها، وعند هذا تغدو فائدة المكان أنه يحول الأدب إلى موضوع، أو مادة في أجمل معانيها (...) ولتحقيق هذا عملياً نجرب بعضاً من النماذج الشعرية القديمة، قال عبيد الله بن قيس الرقيات:

وحسان مثل الدمى عبثاً
ت عليهن بهجة وحياء
لا يبعن العياب في موسم النسا
س إذا طاف بالعياب النساء

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٨.

ظاهرات الجمال والسرو ينظر ن كما تنظر الأراك الضباء^(١)

وبعد أن يعرض د. رباعي مناسبة هذه الأبيات وفكرتها يقول: "قد نتوصل إلى لب أفكاره من خلال العلاقات التي يحدثها في البيتين الثاني والثالث من أبيات الاستشهاد ففي كل منهما تشكيل مكاني فاعل، أما في الأول فيرسم لنا العلاقة بين العشميات والنساء الأخريات على أساس فكري أبعد، ينبثق من التقابل بين الثبات في الطرف الأول، والتحول في الطرف الثاني، ووضع الثبات هكذا يلامس جانب الرضا في الشاعر، ويتوافق مع أفكاره توافقاً داخلياً عميقاً، أما التحول، فيقف عنده في الطرف الآخر المناقض، لذلك كله والثبات والتحول وضعان إنسانيان (...) أما في التشكيل المكاني الثاني، فيقيم علاقة قوية بين الضباء، وجمال الإراك، لكن لها في خيال الشاعر مهمة تتجاوز الجمال المجرد، وإدراك الأبعاد الوظيفية لهذا التشكيل، يتطلب تمثلاً تاماً للخيوط التي ترتبط بالكل المتحد في القصيدة"^(٢).

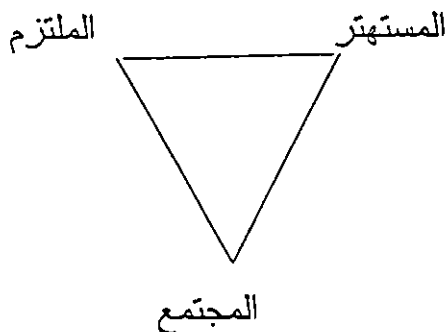
إن سيطرة المصطلح والمفهوم الجمالي على قراءة د. رباعي واضحة تمام الوضوح فهو يبحث عن التوازنات اللغوية والمعنوية، ويبحث عن العلاقات التي تربط بين هذه التوازنات وتفسير الانسجام الجمالي الذي يراه الناقد داخل هذا الإبداع المنسق. ففي نموذج آخر يقول: "قال الشاعر:

وما العيش إلا لمستهتهز	تظل عواذله في شغب
يهيم إلى كل ما يشتهي	وإن رده العذل لم ينجذب
فكم فضة فضتها في سرو	ر يوم وكم ذهب قد ذهب

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧١-١٧٢.

في هذه الأبيات تشكيل مركزي يجمع بين المستهتر، والمجتمع، ويضع خلفية علاقة أخرى هي علاقة الشاعر الملتزم بمجتمعه، ولهذا يلتقي الشاعر والمستهتر عند حدود المجتمع



مادام هذا الشاعر يرى في حياة المستهتر وسلوكه مثالا فإن موازينه في الواقع غير عادية، ولا بد بالتالي من دوافع داخلية تدفعه لأن يرى الأمور على غير طبيعتها^(١). وكعادة النقاد الجمالين فإن د. رباعي يركز في جانب من دراسته على الإيقاع الشعري، فيقول: "وعلى هذا ستكون محاولتنا هنا الوقوف على نماذج يمكننا من إدراك فاعلية بعض الظواهر الإيقاعية في الشعر العربي، لكنها ليست شاملة لكل أنواع الإيقاع في هذا الشعر (...). ولذلك فإن الحاجة إلى متابعة التركيز على دراسة جوانب الإيقاع في الشعر العربي من قبل الناقد الجمالي ملحة بشكل كبير"^(٢) وفي هذا يرى الدارس الحالي، التزاما آخر من د. رباعي في المنهج الجمالي من خلال دراسة الإيقاع كمصطلح جمالي، أو الاعتراف بأن الناقد الجمالي تلح عليه دراسة الإيقاع، ولعل هذا الناقد هو د. رباعي نفسه، ولعل نموذجا من دراسة الإيقاع في النص الشعري لدى د. رباعي يوضح مدى تمثل هذا الناقد المنهج الجمالي في نقده.

يقول: "ومن الأمثلة على البعد الإيقاعي الأولي قول أبي تمام:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٦.

أننا نشعر ونحن نقرأ البيت أننا أمام نغمتين مختلفتين، وزعتا على الشطرين: فالنغمة في الشطر الأول بطيئة، بينما هي في الشطر الثاني سريعة، وهذا على الرغم من أن الأحرف في الشطر الأول ذات أصوات بمجموعها رقيقة (Thin) بينما الأحرف في الشطر الثاني ذات أصوات بمجموعها كثيفة (Thick)، وهذا يعني أن المعنى الداخلي هو الذي فرض السرعة عبر الأصوات الكثيفة، والبطء عبر الرقيقة، (...) لقد شكلت الموازنة بين الإيمان بالقوة العادلة والاستسلام للروح الانهزامية بعدا محوريا في قصيدة أبي تمام كلها، ولذلك حلت نفسها في علاقات أخرى قادمة كالعلاقة بين الصفائح و الصحائف في هذا البيت

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب^(١)

ويستمر د. رباعي في دراسته العلاقات التي تربط بي المكونات الداخلية للنص عبر التواءم بين هذه العلاقات، ومدى انسجامها في صورتها التي جاءت عليها من خلال رؤيته الجمالية للإبداع ليخلص إلى القول: "النتيجة الختامية لهذه الجولة التطبيقية هي أن مجموع التشكيلات المكانية والزمانية في الشعر تتفاعل معا لبناء شبكة العلاقات المختلفة التي تتقارب وتتباعد في أوضاع "تزامنية" و "تواؤمية" لخلق رؤيا إبداعية تنشأ عند الشاعر أولا ثم تتحل في النقاد فتحرك طاقات الإدراك الكامنة عنده ثانيا، ومن خلال التفاعل القائم بين "الرؤيا" عند الأول، والإدراك عند الثاني، يتولد المعنى الأعرق للإنسان، والوجود. وبهذا تغدو الشكائية الظاهرة مفاتيح لكسر كل حد يعيق النظرة المفتوحة على عوالم الحياة في خفائها وتجلياتها، هذا هو التحقق العملي لوظيفة الصورة والإيقاع أو التشكيل المكاني والتشكيل الزماني في الشعر"^(٢).

وعندما يدرس د. رباعي "الصورة والبناء الاجتماعي في بحثه الثالث من هذه الدراسة فإنه ينطلق من الرؤيا الجمالية ذاتها التي ترى في الإبداع ظاهرة فنية عكست رؤية الإنسان للآخر وطبيعة العلاقات التي تتشكل بسبب التمازج أو الانسجام

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٧-١٩٨.

(٢) المصدر نفسه، ٢١٢.

الذي يظهر في شكل النص، يقول: "ومن القضايا الاجتماعية التي تبرز في الشعر بشكل جلي "العلاقات" لأن هذه العلاقات بحركتها داخل المجتمع هي التي تفرض الجدل والصراع من أجل تحسين الواقع (...) وهذا يعني بشكل آخر أن أهم ما يبرز في الشعر هو "البناء الاجتماعي" لأن البناء كما قلنا سابقاً- يتألف من مجموع العلاقات المادية والروحية المتفاعلة في المجتمع"^(١).

ولعل نموذجاً من دراسته هذه يوضح المنهج الجمالي في قراءته معلقة زهير "كصورة للبناء الاجتماعي" يقول: "الدمنة صورة توحى بالعلاقة القائمة بين الإنسان والمكان، ولكن أي إنسان وأي مكان؟ إن الأوصاف يطلقها الشاعر هنا تشير إلى أنه من خلال الدمنة يريد أن يبسط أمامنا قضية إنسانية كبرى فالدمنة -الأطلال بشكل عام- صورة للتهدم الإنساني في مجتمعه، والتهدم معنى عام قد يكون متسبباً عن الموت الطبيعي وقد يكون متسبباً عن الفعل الإنساني -التجارب أو عن غضب الطبيعة- غضب الزمان والمكان، ولكن ما من شك أن الشاعر هنا يتناول التهدم بنفسية متأملة وقد دفعته هذه النفسية إلى أن يتوقف في ساحة التهدم يتملاه جيداً (...) لقد وضع جليلاً لا من خلال المعاني التفسيرية، المطروحة بالكلمات المكتوبة فحسب، ولكن من خلال الحركة الزمنية التي تسير فيها النفس مع قراءة هذه الكلمات المنظومة أيضاً، فهي حركة تتأرجح بين الاندفاع مع المقاطع السريعة المتمثلة بحروف الإطلاق "أو في حوما، درا" والتوقف الفجائي الحاد من تصدي السكون، والشدات الكثيرة في الكلمات المستخدمة (أمن، أم، دم، لم، كلم، الدرا، تلم) وهذه حركة خفية تشعر بالصددمات التي تتعرض لها هذه الذات، إزاء رد المجتمع لخطتها البناء الطموحة فغداً معها المثال النابه يصنع من الواقع الجاهلي"^(١).

وبعد أن يقوم د. رباعي في دراسة القصيدة في أربع صور ثنائية هي: صورة الحرب أثار وصورة الحرب أرحى، وفي صورة الحرب أ امرأه ولود، وفي صورة الحرب أرض منتجة كأرض العراق المشجورة بغلتها، فإنه يصل إلى القول:

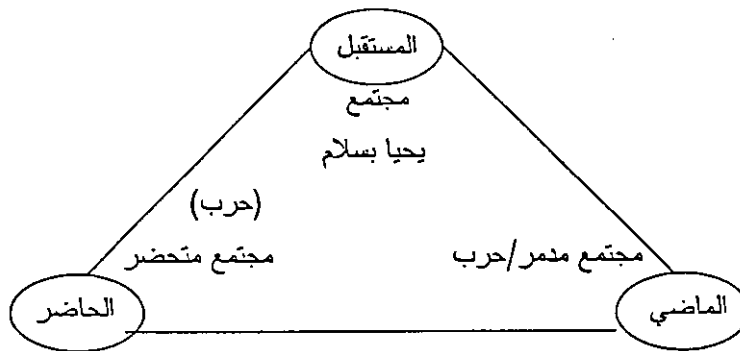
(١) المصدر نفسه، ص ٢٢٢.

فكل الثنائيات على اختلاف طوعها -تؤدي إلى نتيجة واحدة في (التتابع) والتتابع هنا يعني استمرار السوء، وتكاثره، وعملية الاستمرار هذه تحصل بشكل دائري، فكل زيادة سوء توظف طبيعياً أو فعلياً لجلب زيادة أخرى، فكلما زاد مذاق الناس للحرب زادت معرفتهم بسوءها، وكلما أرادوا النار أن تشتعل وأمدوها بعناصر اشتعالها زاد هذا الاشتعال سريعاً، وإنتاج المرأة يزداد بالتوائم المكررة والإفطام يقود إلى الولادة والإرضاع من جديد، والزيادة في إنتاج الحب الناتج وهكذا، وأعتقد أن هذا السوء المتكرر بالشباب وغفلة تائهة هو الذي أحدث ترديدا إيقاعيا في بعض ألفاظ مقطع الحرب، هذا (تبعثوها تبعثوها، تعركم عرك...) لقد اعتمد الشاعر في ذلك كله على خبرة الناس العملية في مجال الحرب، ذلك واضح في البداية التي سبقت تتابع الصور، (وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم) لم يكتف بعلمهم عن الحرب، وإنما أضاف إليه تذوقهم إيّاها، لأن العالم بالشيء غير المتذوق له، والمتذوق للشيء قد لا يكون عالما به، لكن اجتماع العلم (المعرفة العقلية) إلى التذوق (المعرفة الحسية) مع التأكيد على نفي التخيل (وما هو عنها بالحديث المرجم) أمر أفاد منه الشاعر في وضع الإنسان التائه أمام حقائق الحياة، لقد أدى ذلك إلى استفزاز الإنسان ليثور على نفسه ومجتمعه الذي يحطم أساسيات الوجود، بتجاهله لكل معرفة ثرية طريق السلامة والأمن^(١).

لقد تعتمد الدارس الحالي إطالة هذا النموذج من أجل أن يبين الرؤية الجمالية لدى د. رباعي في تفسيره الظواهر الإبداعية والتي تعتمد بناء التفسير على شكل العلاقات التي يراها الناقد داخل النص والمتمثل في اللغة أو الإيقاع أو التتابع الشكلي لمكونات الإبداع والبحث في هذه العلاقات وطريقة بنائها التي تربط هذه المكونات ضمن الشكل الفني الكلي للظاهرة، وليس هذا فقط، بل إنسه في نهاية دراسته يحاول أن يجسد رؤيته الجمالية للبنية الاجتماعية من خلال معلقة زهير بشكل جمالي يمثل حركات النص الداخلية كما يتخيلها وهذا دور الناقد الجمالي في تخيل جماليات

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣٤-٢٣٥.

النص، يقول: "وهكذا تكون المحصلة للأبعاد الاجتماعية انبثاق مجتمع جديد يعرف أخطاء الماضي والحاضر ويتجاوزها إلى (التعالى) و (السلام) أنظر الشكل



إن ما يقوم به د. رباعي من محاولات لبيان شكل العلاقات التي يجسدها النص كما يتصوره هو في واقعة تمثلاً لدور الفن في حياة الإنسان إذ أن "الإنسان لا يستطيع أن يتعرف على أي شيء على وجه هذه الأرض إلا إذا كان لهذا الشيء شكل يرتسم في ذهنه، ولذلك واكب الفن تطور البشرية في كل مراحلها التاريخية^(٢) النماذج التي قدمها الدارس للتدليل على وجود ملامح المنهج الجمالي في قراءة د. رباعي النصوص هي قليل من كثير ولعل أي نموذج آخر يؤدي الغرض ويبين تواجد هذا المنهج بكل جلاء ووضوح.

في عام ١٩٨٤ أصدر د. رباعي دراسة أخرى له بعنوان: "الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى" ولعل العنوان هو ذات العنوان في الدراسة السابقة ما عدا مقطعه الثاني، إذ أصبحت الصورة لدى الناقد رؤية نقدية جمالية يرى أنها قادرة على سبر غور النص، وبيان مضمونه الداخلي، فيقول في تقديمه هذه الدراسة "ومن أجل هذا كله اخترت زهيراً من بين شعراء العصر الجاهلي لأطبق عليه منهجي في دراسة الصورة الفنية التي أشغل بها منذ أحد عشر عاماً، وهكذا ولد هذا الكتاب الذي استغرق إعدادة ست سنوات ونيفاً"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٢٥٥-٢٥٦.

(٢) نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص ٢٤١.

(٣) عبد القادر رباعي، الصورة الفنية في شعر زهير، ص ٩.

ويقول في مكان آخر، وفي زمن متأخر الشيء ذاته "ما زلت مؤمنا -بعد تعاملتي اليومي مع الصورة على مدى سبعة عشر عاما- بأن المنهج الذي تبنته دراسة الصورة في شعر أبي تمام يمكن أن يشكل قاعدة أساسية لدراسة الصورة عند أي شاعر، ذلك لأنه يستوعب كل ما يمكن أن يرتبط بهذه الوسيلة الفنية الناجحة من قضايا وأبعاد، انطلق ذلك المنهج من الفهم الجديد للصورة، فهو يعلي من قيمتها في العمل الشعري ويرى الوسائل الشعرية الأخرى، وبخاصة الإيقاع الموسيقي ملتزمة بها، وتتساند معها لتحقيق التكامل والتوحد للعمل حتى يكون في مكنته تأدية وظائفه البنائية والجمالية بشكل فني ناجح تشكل الخطاب"^(١).

من هذه الرؤية الجمالية انطلق د. رباعي فسي دراسته شعر زهير بن أبي سلمى، مركزا على الجانب الجمالي فيه ممثلا بالصورة الفنية، ورغم أن د. رباعي قدّم في الدراسة فصلا عن حياة زهير إلا أن هذا الفصل جاء عرضيا واستكمالا لتكاملية الدراسة، ولم يأت توظيفا في جوهر الدراسة لأن الدراسة أولا: أخذت عنوانا هو الصورة الفنية في شعر زهير، وثانيا: إن التطبيق اعتمد النص والعلاقات الداخلية فيه اعتمادا كلياً، ولم يعتمد حياة زهير في التفسير إلا ما كان عرضياً، أما ثالثاً: فإن باقي فصول الدراسة تحدّثت عن الصورة في جوانبها، ومن هنا فإن جوهر الدراسة هو الجانب الجمالي وليس الجانب التاريخي.

يبدأ د. رباعي الفصل الثاني في دراسته بالحديث عن مصادر الصورة عند زهير، فيدخل هذا الفصل بقوله: "الصورة الشعرية وساطة التّحام الإنسان مع الكون لتشكيل نوع الوجود الإنساني الخاص، ونظراً لأن علاقات مشابهة تتدخل في تركيب الصورة عند الشاعر فإن الاهتمام بدراستها للكشف عن هذه العلاقة غدا من الموضوعات الهامة التي يُعنى بها النقد الحديث"^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٩.

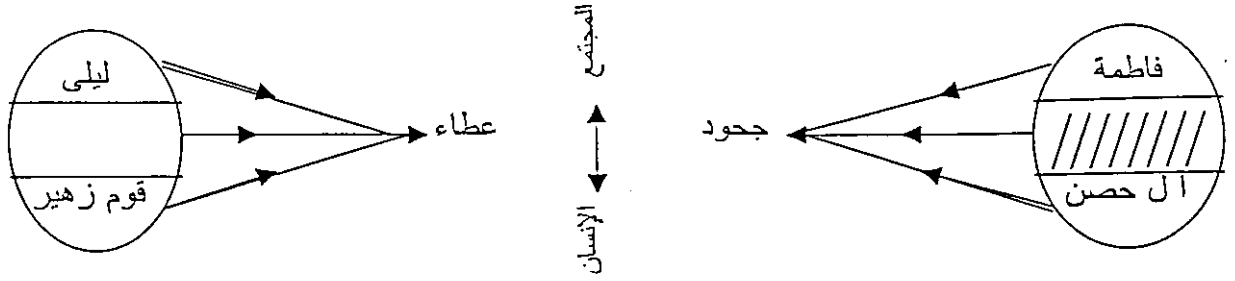
ويأخذ في دراسة الصورة في مصادرها التي يحددها وهي الإنسان، والحياة اليومية والحيوان، والطبيعة والثقافة، ويعتمد النص في رصده هذه الصورة في مصادرها، وأما الفصل الثالث وهو "الرؤيا" فيتحدث من خلاله عن الصورة والرؤيا عند زهير ابن أبي سلمى، برؤية جمالية خالصة تعتمد الحركة الداخلية والعلاقات التي تتحرك داخل النص، فيقول في أحد نماذجها: "فاطمة وليلى إذن دائرتان متساويتان بعدة أبياتهما، لكنهما متضادتان في كل ما يرتبط بهما من معارف وأعتقد أن لهذا ارتباطاً بمسألة الجوار التي يعالجها داخل القصيدة، فهو يتناول لونين من هذا الحوار: أحدهما حواراً وإه مثله آل حصن تجاه يسار:

بسأي الجـيرتين أجريتموه	فلم يصـلح لكم إلا الأواء
فإنكم وقوماً أخفروكم	لكالديباج مال به العباء

وثانيهما: جوار مكين أمين، وجعل جوار قومه نموذجاً له:

وجار سسار معتمداً إلينا	أجاءته المخافة والرجاء
فجاور مكرماً حتى إذا ما	وعاه الصيف والضرم الشتاء
ضمنا ما ماله فغدا سليماً	علينا نقصه وله النماء

وشيء من الأفعال في صورة الديباج الذي مال به (العباء) من أبيات الجوار الأول، وصورة (النماء) الذي فتح أبواب (الرجاء) من أبيات الجوار الثاني، يعطينا فكرة عن التحول هنا وهناك، فالتحول الأول تراجعني هدفي، بينما التحول الثاني امتدادي حياتي، وإذا قرنا هذا التوجه بما قلناه سابقاً في دائرة، فاطمة وليلى وجدنا أن التشابه هنا وهناك دقيق جداً، وهذا يوحي بشكل مطمئن إلى التوحد بين المرأة والقبيلة قائم في خيال زهير ورموزه وقد يكون مفيداً لجميع ملاحظاتنا عن هذا التوتر بهذا الشكل التوضيحي



إذا كانت فاطمة المتمثلة مع آل حصن قد ابتلى بها (أعنى بما ترمز إليه الجحود) الرجل الغطفاني، فإن ليلي المتمثلة مع قوم زهير كانت بما ترمز إليه من نصيب زهير، وهذا يفتح لنا الباب أمام رؤية العلاقة للرجل بكل من المرأة والقبيلة، فهي تتبع من وظيفة شعورية واحدة قياساً على ما قلناه في بداية حديثنا عن جوهر "الحب" فالقبيلة والمرأة كلاهما يفرض على الرجل انتماء مطلقاً قد يكلفه حياته^(١).

وفي حديثه عن الصورة والتشكيل في شعر زهير فإن رؤية المنهج الجمالي هي التي ينطلق من خلالها الناقد، فيأخذ في رصد هذه الصورة في كل تجلياتها من حيث ترتيبها في خيال المبدع، وكثافة وجودها، فيقول: "من اللافت للانتباه ندرة الصورة الشمية في شعر زهير، مع أن ورود هذه الصورة لم يكن قليلاً في الشعر الجاهلي بشكل عام، أما الصور البصرية، فالذوقية، فاللمسية فالسَمعية، وإذا كانت البصرية قد تفوقت على غيرها فإن النسب بين الصور الثلاث الباقية، متقاربة جداً"^(٢).

وليس هذا فقط، بل إن الناقد يأخذ في رصد عدد التشبيهات والاستعارات والكنائيات والمجاز^(٣) لدى زهير، ولعل هذا الرصد لا يصدر إلا من ناقد جمالي (شكلي) يرى في شكل النص وعلاقاته الداخلية صورة لطبيعة الحياة والإبداع.

(١) المصدر نفسه، ص ١٠١ للمزيد انظر الصفحات ١٢٠، ١٣٠، ١٣١، ١٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٤.

(٣) المصدر نفسه، انظر الصفحات ١٦٦، ١٦٨، ١٧٣، ١٨٠، ١٨٢، ١٩٠، ١٩٣.

إذ يعتمد عنصر الحتمية في الشكل الفني على المفارقة، أو التوازي، أو المقارنة أو التتويج، أو التوحيد، أو التكرار أو المقابلة، أو أي شكل آخر يكسب العمل فردية، ويجعله يثير في نفوسنا إحساساً يشعبه فيما بعد^(١).

في عام ١٩٩٨ أصدر د. رباعي دراسة بعنوان (في شكل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة) إذ جاءت هذه الدراسة مجموعة من الأبحاث التي نشرت في مجلات علمية وجامعية جمعها خيط منهجي واحد، هو المنهج الجمالي، ولعلّ ملامح هذا المنهج تبدأ مع عنوان الدراسة الذي اختاره د. رباعي لأبحاثه هذه (في شكل الخطاب النقدي) بما في مصطلح التشكل ومصطلح الخطاب من عمق شكلي جمالي يؤكد بروز الشكل والعلاقات التي تحتكم مكونات هذا الشكل، وليس هذا فقط، بل إن البحث الأول في الدراسة بحث مصطلح "الأدب" يبين جمال الفن ومنطق العلم" أما البحث الثاني فقد بحث "البديع الشعري بين الصنعة والخيال" إذ عرض إلى حركة البديع في القديم، وحاول أن يبين هذه الظاهرة كونها تعكس العلاقات الداخلية في بنية القصيدة، وليس مجرد زخرفة لفظية يقول: "هل يمكن لنا بناء على هذا -أن نتجاوز المصطلح البلاغي الذي "انزلق" إليه ابن المعتز فربط -واعيا أو غير واع- البديع بالصنعة الشكلية لنعود إلى فكرة أن البديع أسلوب جديد طريف في تركيب الشعر عامة لا في وسائل معينة، وهل يمكن لنا أن نتجاوز كذلك الصنعة التي تهتم برونق اللفظ وجمال السبك لنعود إلى الصنعة البديعة التي قالوا إنها تؤدي إلى الغوص على المعنى العميق؟ ثم هل يمكن لتجاوزاتنا هذه أن تؤدي إلى تغيير زاوية الرؤية وأن نقودنا بالتالي إلى إمكانية إدراك فلسفة البديع بشكل آخر يختلف عن إدراك النقد القديم له؟ أعتقد أن كل هذا ممكن إذا ما ربطنا البديع بالخيال كما بسطه النقد الحديث^(٢).

(١) نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص ٢٤٩.

(٢) عبد القادر رباعي، في شكل الخطاب النقدي، ص ٣٩.

لعل وضع د.رباعي "البديع" في إطار نظرية الخيال هو جوهر تمثله للمنهج الجمالي، ومن هنا فقد عمد د.رباعي إلى عد البديع "علاقات" يقول فالخيال - كما مر بنا - هو القوة الخلاقة التي تفكك المواد وتشرها وتجزئها لتعيد تركيبها من جديد، والحبل - كما في تعريف البديع - نكت أي فك، ثم ركب، وأعيد نجسه من جديد، حتى غدا ذا شكل جديد أو بديع، هكذا كان أصحاب البديع في بديعهم الشعري، إنهم لم يغيروا ألفاظاً بألفاظ، ولكنهم أعادوا تشكيل القديم بتغيير العلاقات المألوفة بين الألفاظ إلى علاقات جديدة غير مألوفة، وإذا عدنا إلى السبب الذي اتهموا فيه بالخروج على عمود الشعر، وجدناه في العلاقات الجديدة التي استحدثوها فباعدت بينهم وبين العلاقات التي كان يتبناها عمود الشعر^(١).

ومن هنا فقد حدد هذا الناقد في نهاية بحثه البديع بقوله: "ها هو البديع طريقة في استخدام الخيال الشعري، لذلك يعتمد الجمع بين عنصرين متجانسين أو متباعدين أو متافرين بإحداث علاقة روحية تؤلف منهما كلاً متحداً"^(٢).

وعندما يقرأ د.رباعي التفكير النقدي في كتاب "المقاييسات للتوحيدي" فإنه يعتمد المنهج الجمالي في البحث عن طبيعة هذا التفكير، فيرى أن ثنائية العقل والحس هي الأساس الأول والأهم عند التوحيدي من خلال اعتماد د. رباعي النص التوحيدي دون الارتداد إلى قراءة الآخرين يقول: "اعتمدت النص التوحيدي منهجاً للقراءة الذاتية والتأويلات الفردية دون أن أرتد في ذلك إلى قراءة غيري لأتفق أو أختلف معه، فكل ما سيأتي من تأويلات، جاءت من المقاربة بين النصوص المتباعدة في الكتاب مكاناً وموضوعاً، وإمعان النظر في النصوص المتقاربة مكاناً وموضوعاً أيضاً، وقصدي أن أشكل من التباعد جمعاً ومن الكثرة وحدة ومن التعدد كلاً (...)" تشكل ثنائية العقل والحس الأساس الأول والأهم الذي بنى عليه التوحيدي أفكاره الفلسفية بعامة والأدبية بخاصة^(٣).

٥٣٥١٢٩

(١) المصدر نفسه، ص ٤٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٠-١١٣.

ولعل النتيجة الجمالية التي يصل إليها د. رباعي هي التناسق أو الاختلاف بين الثنائيات في التفكير النقدي لدى التوحيدي فيقول: "ومما يسجل له أنه في كل معالجته للثنائيات السابقة كان حريصاً على تأكيد تكاملية هذه الثنائيات أو تلاحمها أو التزامها معاً، وذلك بسبب تعلقها بالثنائية الكبرى في فلسفة التوحيدي وشيوخه وهي ثنائية الحس والعقل، أو الثنائية التي تؤلف الجانبيين الإنسانيين المتناقضين جانب الضعف وجانب القوة"^(١).

أما البحث الرابع في هذه الدراسة وهو "حماسة أبي تمام قراءة في شاعرية الاختيار" فقد انطلق فيه من رؤيته هذه الحماسة ظاهرة جمالية فنية جاءت لتؤيد الظاهرة الجمالية الجديدة في شعر أبي تمام وخروجه على المؤلف، فيقول: "لكن ما أريد توكيده هو أن لأبي تمام دوافع أخرى خاصة به، إنه كان يواجه تحدياً شخصياً كبيراً اقتضى الحاجة إلى شجاعة عالية كي يمضي في مشروعه التجديدي، وتفعيل مذهبه الشعري، ولعل ما عرفناه من اعتراضات بل تحديات حادة جعلنا نفكر فعلاً بما يحتاجه تثبيتاً لطريقته الجديدة"^(٢).

ومن هنا فإنه عندما يقرأ بعض قصائد "الحماسة" فإنه يأخذ بتلايب المنهج الجمالي في بحثه عن العلاقات التي تربط هذه النصوص ومكوناتها الجمالية، يقول: "دعني أقرر منذ البداية، حقيقة، إنني لا أقرأ هذا الشعر كي ألاحق قصيدة واعية للشاعر في هذه الأبيات، فهذا ليس أسلوباً ولا طريقتي في قراءة الشعر لكنني مع ذلك - استوحى خطوط المعنى من خلال العلاقات الداخلية للكلمات والصور وغيرها داخل النص، إنها محاولة نهائية تهدف إلى قراءة النص قراءة جديدة نسيم في الكشف عن المحجوب (...) محور الأبيات^(٣) وصف البرد في خراسان، لكن هذا

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٢.

(٣) لم يسبق للصيف رسم ولا ظلل
عدل من النعم أن يبكي المصيف كما
يمنى الزمان طوت معروفيا وغدت
ما للشتاء، وما للصيف من مثل
أما ترى الأرض غضبي والحصي قلق
إذا خراسان عن صينبرها كثررت

ولا قشيب فيسبكي ولا سمل
يبكي الشباب، ويبكى الهوى والفزل
يسراه وهي لنا من بعدهما بـذل
يرضى به السمع إلا الجود والبخل
والأفق بالحرجف النكباء يقتل
كانت قتاداً لنا أنيابها العُسل

الوصف وضع في إطار ثنائي للمقارنة بين عناصر الصيف والشتاء ولكنها مقارنة استقطابية، حيث تجمع عند كل طرف مجموعة أخرى من الألفاظ المتقابلة يمكننا بعد قراءة هذه الحالة الاستقطابية أن نرى الشتاء في منطقة الرفض من الشاعر، وأن نرى الصيف في منطقة القبول منه، ذلك أن الشتاء بخل والصيف جود وهذه حالة مخالفة للمنطق العام ولمنطق أبي تمام نفسه في قصيدة الربيع التي يقول فيها:

نزلت مقدمة المصيف حميدةً ويسد الشتاء جديد لا تكفرُ

لولا الذي غرس الشتاء بكفه لاقى المصيف هشائماً لا تثمرُ

فالربيع والصيف مدانات للشتاء في تلك القصيدة إذ لولا عطاؤه وجوده لما وجداء، ولما نال الناس الخير وتمتعوا بالجمال، لكن هذا لا ينسحب على حالة الشتاء، هنا، فالشتاء قاد إلى شوك دائم النخز، بل هو وحش مفترس، يهاجم بأنياب عصل، لذلك ترى الأرض وهي أرض الشاعر تمضي والحصى -حصاه- قلق الأفق -أفق- تتناطح فيه الرياح الباردة الجافة في قتال هو النكبة الحقيقية للشاعر^(١).

لعل هذا النموذج من قراءة د. رباعي للنصوص من خلال بحثه عن العلاقات بين المفردات والدلالات التي تحققها والمعاني التي يمكن أن تثيرها هذه الشبكة العلاقية سواء بتنافرها أو اتساقها ضمن إطار جمالي مثير، ما يؤكد تمثل المنهج الجمالي في قراءة هذا الناقد ومحاولته رؤية الإبداع من خلاله، فيقول في نهاية دراسته هذه الحماسة مقيماً لها من وجهة نظر المنهج الجمالي "بل إنني أعتقد أن الجمالين معاً، جمال الفن وجمال المثل الإنسانية العالية قد منحنا الحماسة وشعر أبي تمام معاً تقديراً لا يمكن أن يكفر، كما لا يمكن أن يتوقف أو ينتهي مع الأيام"^(٢).

في عام ١٩٩٩ أصدر د. رباعي دراسته "جماليات المعنى الشعري/

التشكيل والتأويل" إذ جاءت هذه الدراسة علامة بارزة على تأكيد المنهج الجمالي في قراءات د. رباعي النقدية. إذ بدأت الجمالية من عنوان الدراسة، جماليات المعنى

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٩-١٣٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٣.

الشعري، والتشكيل والتأويل إذ جاء العنوان معبرا عن الكيفية التي تمت بها قراءة هذه النصوص التي اختارها الناقد ومارس عليها فعله النقدي، إذ دخل د. رباعي هذه النصوص برؤية جمالية خالصة للنص باعتبار النص قيمة تشكيلية تعمل مجموعة من العلاقات الداخلية على إبرازه في صورته التي يخرج عليها. وبالتالي يصبح بناء متكامل الأجزاء، يقول: "الانفعال الشعري المختمر هذا ينقل مركزية الفعل والحركة إلى الخيال الذي تتجمع فيه الأشياء الحية والميتة والمتجاذبة والمتافرة على غير نسق أو ترتيب فتعمل على تركيبها وتنظيمها وإخراجها في صور مكانية لماحة الإشارة وموسيقى زمانية موقعة الصوت وفق أوتار النفس شدة وارتخاء ثم تتجمع بقية الوسائل الفنية والتشكيلات اللغوية الأخرى، حول هذه الصور ليتألف من الجميع نص شعري اعتدنا أن نطلق عليه مصطلح "القصيدة" هو بنا متكامل الأجزاء موحد الاتحاد، شمولي التجربة، أفرادا وجماعات قوي الترابط، أمكنة وأزمنة"^(١).

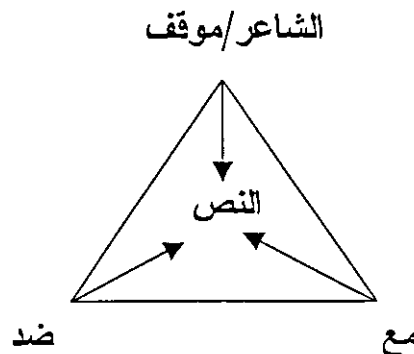
لا يريد الدارس الحالي أن يوضح أكثر مما يوضحه النص السابق من رؤية جمالية نقدية ترى القصيدة كونا للفعل والحركة والمتناقضات، وإعادة الترتيب والإخراج والموسيقى، واللغة والتأليف من خلال الوسائل الفنية، وغيرها من المصطلحات الجمالية (الشكلية) التي ينطلق من خلالها الناقد في قراءته النص الشعري، وتلبية لدور الناقد الجمالي في بحثه عن العلاقات التي تربط بين مكونات هذا الكل، فإن د. رباعي يرى بأن النقد في جوهره الإجرائي إبداع على إبداع وأن النص الأساس (الأصل) هو منتج للنصوص الأخرى (النقدية) التي تتولد من القراءات المتعددة، فيقول: "وهكذا تصبح كل قراءة للنص الأساسي-النص المتبدع (بفتح الدال) تعني إنتاجا خاصا لنص جديد ذي معان خاصة، ولكنها مستوحاة من ذلك النص الأساسي بعد أن يكون مبدعة-مؤلفه- أو الأب الأول له- قد تتحى أو مات- حسب مصطلح بارت -أو نام- حسب مصطلح المتنبسي حيث يقول:

(١) عبد القادر رباعي،جماليات المعنى الشوي ، التشكيل والتأويل، ص ٩

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق حراها ويختصم

بناءً على هذا تتعدد انتاجات النص، تعدد القراءات الذكية المنتجة، لكن التداخل بين ظلال الكلمات والصور والأيقاعات وظلال السياق العام للنص الأساسي يبقى قاعدة لازمة لهذا الإنتاج^(١).

إن هذه الرؤية لدور الناقد لا تصدر إلا من ناقدٍ جمالي، يرى في الفن بنيةً جماليةً تبحث عن الأنساق والتساق فيما تقيمه من علاقات بين مكوناتها، وتشكيلاتها الداخلية، فهو عند ما يقرأ مجموعة من النماذج الشعرية، لأبي الشيبص، ومعاوية بن مالك (معود الحكماء) وفاروق جويدة (شاعر حديث)، وابن المعتز، فإنه يقيم هذه النماذج من خلال العلاقات التي تربط الصورة بالإيقاع ودور ذلك في تكامل لغة النص، يقول: "لوعدنا إلى النماذج الشعرية وقرأناها ثانية لوجدنا أن أصحابها جميعاً كانوا وهم يستخدمون الصورة والإيقاع في نصوصهم يحملونها طاقة التعبير عن تجارب عميقة بنوها على أساس من الصراع بين عالمين متضاربين هي: موقف الشاعر من الحياة والقيم وموقف الخصوم منهما، ومن خلال ذلك الصراع الأسقطابي الحاد بين هذين الموقفين تكاملت لغة النص: صورة وإيقاعاً لقد انتظمت كل الخيوط المتنافرة والمتوافقة على رقعة النص انساق وتناغم عجيبين كما في المثث المتساوي الأضلاع.



هذا هو النص الشعري أو القصيدة، كما يتسلمه الناقد الموكل بفك خيوطه-

ووعي رموزة في أبعادها الفردية والاجتماعية والانسانية^(١).

(١) المرجع السابق، ص ١٠

لقد عمل د. رباعي على تطبيق هذه الرؤية الجمالية في قراءته النقدية للنصوص ولعل نماذج مختارة من هذه القراءات تبين ما يذهب إليه الدارس الحالي في البحث ملامح المنهج الجمالي في هذه الممارسات، ففي قراءته قصيدة "الربيع" للبحثري، يضع هذه القراءة تحت عنوان "طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع للبحثري، دراسة نصية" ولعل عنوان الدراسة بعكس تراحم الرؤي الجمالية التي ينطلق منها د. رباعي في رؤيته هذه القصيدة، وليس هذا فقط، بل إنه في دخوله النص يقسمه أقساماً ثلاثة، يسمي الأول "مقطع الهجرة"، والثاني "مقطع التكوين" والثالث مقطع التوحد، ويأخذ في قراءته هذه المقاطع بالبحث عن العلاقات التي تربط مكونات النص من حيث لغته، وصوره، وإيقاعه، وغير ذلك من مكونات شكلية (جمالية) يقول مثلاً في أحد نماذجه النقدية: "لعل كلمة "تصرماً" في بيته السابق -أي أبي تمام- توحى بهذا الصراع الذي استوجبه حاجة الاستبقاء وضرورة الارتحال، لذلك لم يكن ارتحال الحلم سهلاً على الحالم، ربّما كان الأقرب أن يستخدم الشاعر كلمة "انصرم" التي على وزن المطاوعة (انفعل) لكنّه فضّل كلمة (تصرم) على وزن (تفعل) وهو وزن يوحى بالتتابع والشدة التي قد يتطلب إتمام حدوث الفعل معها فترة من الوقت لإحتواء المشاعر المتأججة^(١).

ويقول في موقف آخر "أما المقطع الثاني -وهو مقطع تكوين القوة وتمكنها في النفوس- فيرتبط ارتباطاً عضوياً بما كان يدور في المقطع الأول من معانٍ، ويؤلف منه شبكة من علاقات متلاحمة الخطوط متماسكة الأطراف أن الفريق المستقل الذي تألف وتآلف في المقطع الأول لم يهاجر كي يظل خارج حدود مجتمعة الذي هاجر عنه، وإنما كانت هجرته مرهونه بالمدة التي يحتاجها كي ينظم نفسه ويقوي ذاته كي يعود فاتحاً عهداً جديداً يصلح فيه ما أفسده المفسدون في ذلك المجتمع، هكذا تخيل الشاعر غاية الهجرة ومهمة ذلك الفريق وهو هنا يتابع رسم

(١) المرجع السابق، ص ٣٢

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٣.

خطتها الخيالية فيحدثنا عن الوسائل التي يراها ناجعة لتكوين القوة القادمة على إنجاز ذلك الفتح الموعود^(١).

ويقول: "لقد رأينا أن أفكاره المشحونة بالانفعال العميق كانت وراء رسم الصور واقتران الألفاظ وتنوع أشكال التركيب أو ما يُسمى بالتشكيل المكاني للمعنى الشعري، وسنرى فيما يلي أنها كانت أيضاً وراء توزيع الدوائر الوزنية للبحر الذي نظمت عليه القصيدة، وما يُسمى بالتشكيل الزماني للمعنى الشعري وفي نهاية هذا الفصل لوحة تمثل توزيع الدوائر وخطوط مسارها في داخل القصيدة وهي اللوحة التي ساعتمدها أساساً لما يتلو من موازنات وافتراضات ونتائج"^(٢).

لعلّ النماذج السابقة تضع أيدينا على ملامح المنهج الجمالي لدى درباعي في بحثه عن عناصر البنية الجمالية والعلاقات التي تربط هذه العناصر وكيفية اختزان هذه الجمليات لانفعالات المبدع وصورة النص، وفي قراءته قصيدة أبي تمام "الربيع" اتبع المنهج ذاته فأخذ العنوان نفسه "طاقة اللغة وتشكيل المعنى" وقسم النص أقساماً ثلاثة الأول "مقطع الشتاء" والثاني "مقطع الربيع" والثالث "مقطع الخلفة" وللتنظر بعض نماذجه التي تؤكد المنهج الجمالي في قراءته هذه القصيدة، ففي قراءته البيت الأول:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمرُ وغدا الثرى في حلية يتكسرُ

ويقول: ومن واقع الاستيعاب والتجاوب الحركي نوجز العلاقة بين

العبارات الثلاث التالية:

رقت حواشي الدهر	و	هي تمرمر	و	غدا الثرى في حلية يتكسر

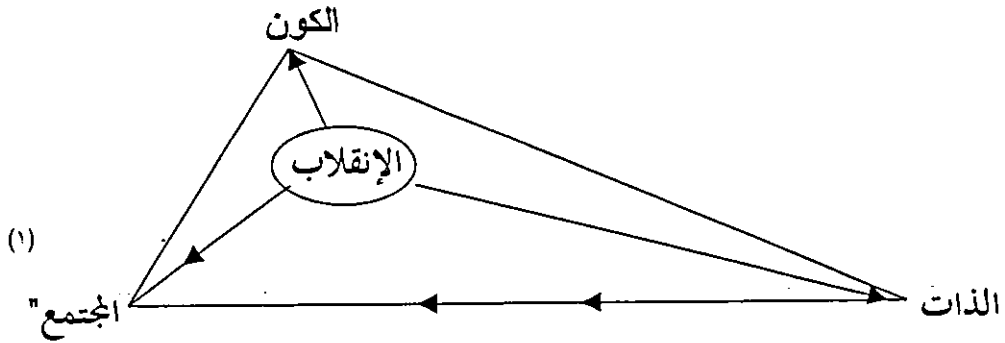
توحي العبارة الأولى باستيعاب فكرة "الإنقلاب السابق ذكره استيعاباً روحياً

وعقلياً، أما العبارة الثانية فتوحي بنقل الفكرة إلى فعل عملي يجسدها ويبرزها، إن

(١) المصدر نفسه، ص ٦٨.

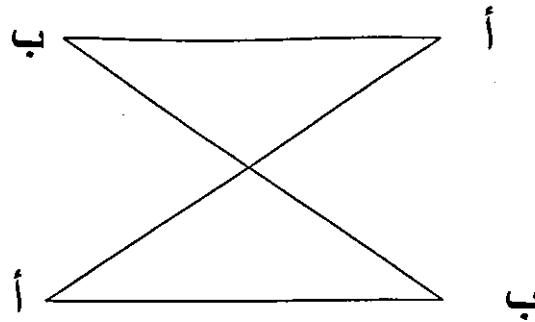
(٢) المصدر نفسه، ص ٩٥.

رقة الدهر التي كانت حالما ثم أمست واقعا هي كأي حدث طارئ مؤثر بحاجة إلى هضم، وتمثل داخلي ذاتي قبل أن تتحول إلى حركة ظاهرة تعطي من قيمة هذه الرقبة المحموددة وتنشرها داخل المجموع لينفعلوا بها ويعقلوا قيمتها، أما العبارة الثالثة فتوحي بأن أثر الذات والمجتمع امتد إلى الحياة والكون مكان الثرى كله منتشيا بما حدث، لعل المثلث التالي يجسد حركة الانقلاب من الذات إلى الكون مروراً بالمجتمع

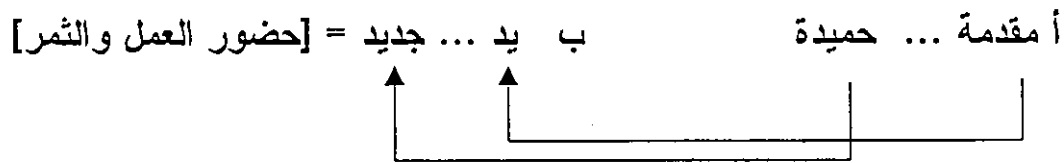


وفي تفسير صورة الشتاء يقول: "وإذا شئنا الوقوف على حذق الشاعر وبراعته في تشكيل صورة الشتاء وصورة المصيف في البيتين الثاني والثالث فإن علينا الإمعان فيما يمكن أن نسميه "تبادل المواقع" ففي البيت الثاني شكلت صورة المصيف شطره الأول وصورة الشتاء شطره الثاني، أما في البيت الثالث فانعكس الوضع، إذ احتلت صورة الشتاء، الشطر الأول، بينما احتلت صورة المصيف الشطر الثاني، فإذا جعلنا (أ) رمزا للمصيف و (ب) رمزا للشتاء، فإن الصورتين تأخذان الشكل التالي:

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٥-١٢٦.



هذه المعاكسة في المواقع تذكرنا بمعاكسة المعنى في البيتين، ولرؤية ذلك بوضوح نأخذ من الصورتين عناصرهما الأساسية للملاحظة والمقارنة.



فالغرس بالكف هو فعل تلك اليد الجديدة التي أنتجت مقدمة حميدة الثمر، لكن العدول عن الغرس مناقض لذلك وجالب لهشائم لا تثمر فيها، وهي لهذا لا تستوجب حمدا كما استوجبته تلك لمقدمة الثمر^(١).

إن هذه النماذج من قراءات د.رباعي تضعنا وجها لوجه أمام ملامح المنهج الجمالي ورؤيته للعملية الفنية وتشكيلاتها الداخلية، وما فيه من تناظرات وتقابلات يعطيها شكل النص لحركة العلاقات الداخلية كما يراها النقاد (المبدع في هذه الحالة) ولعل هذا هو دور الناقد الجمالي في البحث عن جماليات الإبداع ومحاولة التنسيق والتوازن بينها وهذا ما يقوم به د. رباعي وهو النقاد الجمالي.

وفي بحثه عن "معنى المعنى" في الشعر المعاصر، فإنه يدخل هذا الجانب من رؤية جمالية فيقول: "إن الاتجاه المعاصر لمفهوم "معنى المعنى" في الشعر، هو ما تقضي به القراءة الواعية التي تجتهد في حل إشكالية ترابط العلاقات المنشأة بين

(١) المصدر نفسه، ص ١٣٢-١٣٣.

الكلمات الموحية بالأحوال النفسية والفكرية أو القوى الداخلية الكثيفة من خلال تجاوزها وتباعدتها وتناثرها زمانا ومكانا وموقفاً في النص الشعري على أن يشكل السياق الموضوعي (حدود العلاقة بين كلمتين أو مجموعة من الكلمات) والسياق الكلي (النص، أو شبكة علاقاته المعقدة والمتراصة) إطار ذلك الحل ومرجعياته الأساسية في الاستيحاء والتوجيه^(١).

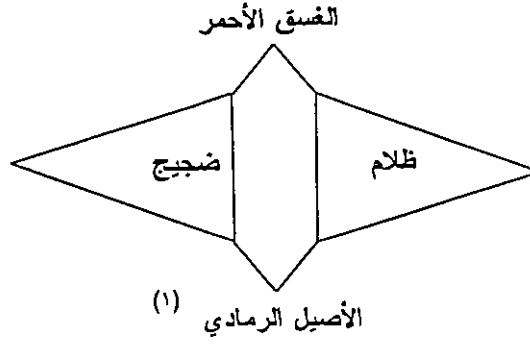
ومن هذا المنطلق الجمالي يقرأ صورة الليل في قصيدة البياتي بعنوان "من أحزان الليل" فيقول: "واستوحى البياتي صورة الليل في قصيدة طويلة بعنوان "من أحزان الليل" بدأها كالتالي:

آمنت بالليل الذي لا ينتهي
ودفنت في جنح الظلام صباحي
وحطمت أقداحي على شفة الهوى
ولقد حطمت الظما أقداحي

إن نتابع فعلي "دفنت" و "حطمت" اللذين استخدمهما الشاعر، في هذا المقطع الافتتاحي ليوحى برغبة جامحة لقتل كل دافع داخلي إلى تجاوز "الليل" بل إن فعل "آمنت" الذي ابتدأ القصيدة به وربطه "بالليل الذي لا ينتهي" ليؤكد تلك الرغبة، ويجنرها في النفس، حركة الشعور عنده منكورة في داخل الذات تجلد نفسها، وتخفق كل نزوع لها إلى الخارج، حتى أصبح الشاعر قوة هدم ودفن لا قوة بناء وإنتاج (...). لكن وقوفنا عند الفعل (آمنت) يحفزنا إلى أن نرى امتدادات غائبة للمعنى، فالإيمان "بالليل الذي لا ينتهي يجب أن يكون بعد رحلة طويلة مع الأعمال الفردية المعطاءة، وهذا يثير علاقة محتملة بين الذات والمجموع، وهي علاقة كما تبدو هنا تدور في حلقة غير متفاعلة لأنها تنبئ عن فعل فردي مهذور وسط جماعة لا تعيره اهتماما حتى لو كان في صالحها..."^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١٥.



لعل فيما قدم الدارس الحالي من نماذج نقدية وبيانات لملامح المنهج الجمالي لدى د. رباعي، ما يؤكد وجود هذا المنهج في قراءة د. رباعي النقدية ويبين الرؤية الجمالية الخالصة للعمل الإبداعي في هذه القراءة، ومحاولة التأكيد عليها في أية ممارسة نقدية يقدمها هذا الناقد.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣٧.

الفصل الخامس المنهج المقارن

محمد شاهين

علي الشرع

المنهج المقارن

ينطلق أصحاب المنهج المقارن في النقد الأدبي في رؤيتهم العملية الإبداعية من محوريتة التأثير والتأثير التي تبادلها المبدعون فيما بينهم من خلال الاتصال التاريخي الذي يتم بينهم عبر وسائل الاتصال المختلفة، ومن هنا فإن إجراء المقارنات بين هذه الأعمال، لا بد أن يعتمد الحس التاريخي الذي يجمع بين هذه الأعمال ويعتمده الباحث في قراءته هذه النصوص، وبالتالي فإن مظاهر التواصل والالتقاء بين هذه الإبداعات هي التي تكون هدف الناقد المقارن من أجل الوقوف على سير الآداب العالمية وكشف حقائقها الفنية والإنسانية، فالناقد المقارن "يدرس الأدب كله من منظور عالمي ومن خلال الوعي بوحدة التجارب الإبداعية والعمليات الخلاقة، وبذا يكون الأدب المقارن (وهذا ما أؤمن به أنا)^(١) - هو الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية والعنصرية والسياسية"^(٢).

ويقول محمد غنيمي هلال: "وهذه التيارات الأدبية العالمية هي مجال بحوث الأدب المقارن، ومحورها دائماً الأدب القومي في صلاته بالآداب الأخرى العالمية، وامتداده بالتأثير فيها واغنائها أو بالتأثر بها والغنى بسببها"^(٣).

إن ما يعتمد منه المنهج المقارن في التفريق بين الآداب هو اللغة، فاللغة هي "تي تجعل الأدب قومياً، وبالتالي فإن دراسة إبداعات مختلفة في اللغة هي دراسة مقارنة، بينما دراسة لإبداعات في اللغة ذاتها تخرج من دائرة النقد المقارن إلى دائرة لموازنة يقول محمد غنيمي هلال: "والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات، فالكاتب أو الشاعر، إذ كتب كلاهما بالعربية عدنا أدبه عربياً مهما كان جنسه لبشري الذي انحدر منه، فبلغات الآداب هي ما يعتمد به المقارن في دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينهما"^(٤).

(٤) تعود إلى رينيه ويلك.

(١) رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ص ٣١٨.

(٢) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص ٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٥.

أما الاعتماد الآخر في المنهج المقارن إلى جانب اللغة فهو "الشرط التاريخي" الذي يتوجب أن توافره حتى تتم المقارنة بين الإبداعات، يقول هلال: "ويترتب على ما سبق أن ذكرنا من تعريف، أنه لا يعد من الأدب المقارن في شيء ما يعقد من موازنات بين كتاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من التأثير أو يتأثر به"^(١).

ولعل الدارس الحالي يرى أن الشرط التاريخي في العصر الحديث وأدبه "خاصة" أصبح لا قيمة له من أجل البحث عنه نظراً لتعدد وسائل الاتصال بين الشعوب في العالم، والانفتاح الثقافي بين الأمم، مما يصبح من العسير جداً رصد مثل هذه القنوات ومحاولة الإشارة إليها، إذ يصبح الدور المعرفي والثقافي في إقامة هذه المقارنات من نصيب الناقد في مسؤوليته عن إبراز مكامن التأثير والتأثير من خلال روح الفهم العميق للإبداعات والمرجعيات الفكرية التي تعتمد عليها وتشترك بها مع غيرها من أجل الوقوف عليها دون التدليل على كيفية الالتقاء التاريخي بين المبدعين بل من خلا إلتقاء النصوص ذاتها في مضامينها وتجاربها وبنياتها الفنية.

ليس غرض الدارس الحالي هنا أن يستعرض كل ما يتعلق بالمنهج المقارن من اشكالات منهجية واختلافات تقييمية، فهذا المنهج اشكالي في حد ذاته ومثار قدر كبير من الجدل،^(٢) ولكن الهدف هو تحديد الإطار العام لهذا المنهج، وهذا ما قدمه فيما سبق.

لقد استخدم النقاد العرب هذا المنهج كغيره من المناهج النقدية الأخرى، إذ أصبح له من يمثله، ولا نستطيع أن نخرج المحيط النقدي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين من هذا الإطار العربي، إذ عمل بعض النقاد في الأردن في هذه الفترة على قراءة الإبداعات من خلال هذا المنهج وبحوثها في أصولها ومرجعياتها وأقاموا مقارناتهم من خلال هذه الإبداعات مع إبداعات أخرى من آداب عالمية، عكست قدرة هؤلاء النقاد وعمق اتصالهم بالآداب الأخرى ومن هؤلاء النقاد د. محمد شاهين، و د. علي الشرع.

(١) المصدر نفسه، ص ١٧.

(٢) رينية ويلك، مفاهيم نقدية ص ٣٠٤.

محمد شاهين

يمثل د. محمد شاهين واحداً من أبرز النقاد في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ اتجه في قراءة النصوص الإبداعية الاتجاه المقارن، فقد اعتمد هذا المنهج في جل دراساته النقدية التي قدمها، ولكن الدارس الحالي يرى أن د. شاهين حاول أن يتوسع في مفهوم ومركزات المنهج المقارن، فعالج الأدب القومي وأقام المقارنات بينه في بعض دراساته، ولم يمثل في بعض الدراسات أيضاً إلى مفهوم -الشرط التاريخي - بل بحث عن وعي التجربة الإنسانية بين هذه الآداب.

ولعل الدارس الحالي -كما يرى- يؤيد ما ذهب إليه د. شاهين في تقييمه طبيعة النقد المقارن الذي يجب أن يبحث عن تشابه الإبداع الإنساني كقائعات تكمن في عمق الفكر البشري، وتخرج في الظروف والأزمنة المتشابهة، وليس الانتقال الأفقي (التاريخي) أو التأثير والتأثير فقط يقول د. شاهين: "وأود أن أنبه أن المقارنة ليست بالضرورة أمراً يفضي بتأثير كاتب بآخر، بل إنها أشبه بمتوازيات تذكر بأن القدرة الإبداعية في الفن يمكن أن تكون مشاعاً تشكله أكثر من قوة إبداعية، وبشكل يجعله يعيش في نفوسنا ويعلق بذاكرتنا على أن له مثيلاً يقف بجانبه، سواء عن عمد أو صدفة، ماذا يهمنا أن نعرف عن طبيعة الموازنة عندما يكون العمل الفني أصيلاً وقادراً على الوقوف، بمفرده بين الأعمال الفنية الأخرى؟ لقد ثبت أن موسم الهجرة إلى الشمال" عمل فني مرموق لا تزيده المقارنة إلا ثباتاً وأصاله"^(١).

في عام ١٩٩٢ أصدر د. شاهين دراسته "اليوت وأثره على عبد الصور والسياب" ولعل عنوان هذه الدراسة توحى بالمنهج الذي تتبعه ألا وهو المنهج المقارن، فقد عمل د. شاهين في هذه الدراسة على الوقوف على مكامن التأثير والتأثير بين الشاعر المصري صلاح عبد الصور من جهة وت.س. اليوت من جهة

(١) محمد شاهين/ تحولات الشوق في موسم الهجرة، ص ٢٧، وأنظر ص ١٧٠.

أخرى، ثم التأثير والتأثر بين الشاعر العراقي بدر شاكر السياب من جهة وت.س. اليوت من جهة أخرى، إذ أخذ هذين الشاعرين كنمطين للتأثر باليوت الأول سلبي والثاني إيجابي، وقد جاءت هذه الدراسة مقارنة بكل المقاييس التي يتطلبها النقد المقارن إذ عمل الناقد على رصد الأصول بين النصوص المقارن بينها، وبين مكانم التأثير والتشابه بينها، ففي قراءته قصيدة صلاح عبد الصبور "لحن" بحث في مصادرها التي أعادها إلى شعر اليوت فقال: "مصادر "لحن" عبد الصبور أثنان أو ثلاثة، أولها "صورة سيدة" وثانيها "أغنية العاشق بروفروك" وثالثها "الرجال الجوف" وربما يحتاج الأمر برمته إلى البداية بالمصدر الأصلي على حدة، ثم الانتقال إلى المقارنة بين اليوت وعبد الصبور"^(١).

وبعد أن يعرض د.شاهين المصدر الأصلي كما يقول في المصادر الثلاثة التي حددها يصل إلى القول: "ماذا فعل عبد الصبور باليوت؟ أخذ ما أخذه من شعره صوراً وقدمها إلينا في قصيدته نثراً بالطريقة التي فهم بها الصورة، وهذا هو الخلل الرئيسي في عملية التأثر والتأثير، فبراعة اليوت تتجلى في التعبير عن الأزمة من خلال صور تشير إلى ما هو محسوس، ولا تكشف، عما هو مكنون، وكما هي العادة عنده تبقى الروابط ظاهرياً على الأقل، مفقودة في القصيدة، وهكذا تبدأ قصيدة عبد الصبور "لحن" بنثر الصورة الموسيقية التي تشكل صورة رئيسية عند اليوت"

جارتني مدت من الشرفة حبلاً من نغم

نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار

نغم كالنغم كالألحان

نغم يقلع من قلبسي السكينة

نغم يورق في نفسي أدغالاً حزينة

(١) محمد شاهين/ اليوت واثره على عبد الصبور والسياب.

هذه الصورة جاءت مبتورة لأنها لا تقدم شيئاً ولا شيء آخر يقدمها علاوة على أنها منثورة ومسرودة، لو عقدنا بينها وبين صورة الموسيقى عند اليوت مقارنة لوجدنا أن صورة اليوت قد جاءت مسبقة بصورة الشقاء الذي تبدأ به القصيدة:

عشية يوم من ديسمبر

ودخان وسديم يتشكل طوعاً كيف يشاء (...)

هذه الصورة تعبير موضوعي جميل اختارته الفتاة ليكون رسولا لمشاعرها، فلحن شوبان روح لا يبعث إلا صديقين اثنين^(١).

وعندما يقارن رؤية اليوت ورؤية عبد الصبور للرومانتيكية كما بدت في النص الشعري لديهم يقول: "وكان اليوت يتحدى الرومانتيكية بجعل العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة متكافئة لا يهيم فيها أحدهما على وجهته في سبيل حب الآخر، وهو بعيد عنه، لا يستطيع أن يصل إليه لسبب أو لآخر، بل يحاوره في قضية العلاقة نفسها، بل ويحاور نفسه في طبيعة هذه العلاقة، أي أن العلاقة بين الاثنين أكبر بكثير من علاقة تتحكم فيها الظروف الخارجية التي تفوق طاقة الفرد (...). ويبدو أن عبد الصبور التقط ظاهر هذا التحدي للرومانتيكية كما يبدو من الحوار الذي سبق ذكره أعلاه ومن الأسطر التي تتلو ذلك الحوار:

جارتِي: لست أميرا

لا ولست المضحك الممراح في قصر الأمير

أريك العجب المعجب في وضع النهار

إني خاو ومملوء بقش وغبار

هذه الأسطر كما هو واضح مأخوذة من قصيدتي اليوت "أغنية العاشق روفروك" و "الرجال الجوف"، والفرق الجوهرى بين اليوت وعبد الصبور في التعبير عن هذا التحدي هو أن عبد الصبور يجعل التحدي بين الشاب والفتاة مباشرة حيث تقول الفتاة: "ذلك الخداع في كل مساء/ يكتسي وجها جديدا" ويرد عليها بأنه

(١) المصدر نفسه، ص ١٦-١٧.

ليس أميراً إلى آخر ذلك، أما تحدي اليوت فيأتي من خلال الصور المائلة التي تجسم المشاعر عند الطرفين^(١).

بهذا المنهج المقارن يبحث د.شاهين علاقة التأثر والتأثير بين صلاح عبد الصبور واليوت ليصل في نهاية الدراسة إلى القول: "وأخيراً لا يسعنا إلا أن نقول عن تأثر عبد الصبور باليوت لم يكن موفقاً وهو في واقع الأمر لا يزيد عن اصداء خارجية لم تحمل معها شيئاً يذكر من شاعرية اليوت حيث جاء "لحن" عبد الصبور صدى مختلط بصورة اليوت، وهذا ما أدى إلى اختلاف أو اختلاط الرؤيا عند عبد الصبور، فاختل النغم العام للقصيدة"^(٢).

أما القراءة المقارنة الثانية التي أقامها د.شاهين فكانت بين "أنشودة المطر" للسياب، وقصيدة "الأرض اليباب" لأليوت، إذ يرى في هذه القصيدة "أنشودة المطر" نموذجاً إيجابياً في التأثر على العكس من عبد الصبور الذي يمثل النموذج السلبي في هذا التأثر^(٣) يقول: "وإذا كان عبد الصبور قد استعان بلحن اليوت ولم يتوفق في تحينه، فإن السياب قد سمع الأغنية من اليوت واستطاع بعد ذلك أن يمسك بتلابيب الغناء وينشد أجمل أنشودة في الشعر العربي الحديث ومهما يكن تأثير اليوت على السياب، تنفذ من خلال هذا التأثير لتشكل بنفسها صورة مستقلة عن المصدر، ويكفي السياب فخراً أنه يمكن قراءة "أنشودة المطر" والاستمتاع بها دون حاجة إلى الرجوع إلى اليوت رغم كل ما فيها من ظلال استشفها السياب من "الأرض اليباب"^(٤).

وعندما يقرأ د.شاهين الإيقاع في قصيدة "أنشودة المطر" فإنه يقرؤه من خلال مقارنته بإيقاع "الأرض اليباب" يقول: "وتشترك "أنشودة المطر" مع الأرض اليباب" في الإيقاع الداخلي الذي تولده الموسيقى الداخلية للغة، فالموسيقى في كلتا القصيدتين هي التي تحرر اللغة من قيد المضمون المؤلف، وهي التي تيسر التعبير المباشر

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٢.

المقارنة إذ إن البحث عن جوهر الأشياء وروح البنية فيها هو الذي يجسد المقارنة، وهذا ما فعله د.شاهين في هذه الدراسة.

ففي قراءته رواية "موسم الهجرة" ورواية "مرتفعات وذرنج" لامللي برونتي فإنه ينطلق من عمق النصين (الروايتين) الذي يراه د.شاهين يعتمد "الحب والرفض"، إذ يقرأ هاتين الروايتين في سياق هذه القضية مقيماً علاقة فنية ومضمونية بينهما، تعكس دراسة مقارنة عميقة يقول: "الحب والرفض في "موسم الهجرة" لا مثيل له إلا في "مرتفعات وذرنج" التي خلدها التعبير عن هذا العنف والصمود في وجهة، والذي جعل منها صورة تتعدى أبعادها قيود الزمان والمكان وتطلق لعواطفها العنان لتعيش في فضاء أرحب من أي فضاء تعيشه أو تألف معاشته، و"مرتفعات وذرنج" هي في أصلها "موسم الهجرة إلى الشمال" فالقصة هي التي تحيط الرواية (Frame story) بأكملها هي قصة لوكوود الذي يروي لنا كيف أنه قرر أن يرحل من الجنوب إلى الشمال، وأن يتقاعد هناك طلباً للراحة والهدوء"^(١).

ويقول: "ولو استعرضنا تركيب الحوادث في "مرتفعات وذرنج" لوجدناها تشبه إلى حد ما ذلك التركيب في موسم الهجرة فهي تتكون من هيكلف الذي يثور على الوضع في حياة العائلة التي احضنته وتكون كاثرين الفتاة الشابة معينة له في ثورته هذه (...) ولو أردنا أن نحدد بعض أوجه الشبه من أجل المقارنة لقاننا إنها تظهر أكثر ما تظهر في العلاقة بين الشخصيتين الرئيسيتين في كل من الروايتين، وهي علاقة نسمو على العلاقة العادية بين الجنسين التي تنشأ من مجرد حاجة الواحد للآخر كأنها علاقة نحتتها الطبيعة البشرية (...) والعلاقة بين جين مورس ومصطفى سيعد مثل العلاقة بين كاثرين وهيكلف، علاقة تتميز بالعنف وهو عنف لا يتسبب من جراء المواجهة بين اثنين مختلفين في الرأي والمزاج..."^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٦-٤٧.

الذي يتم بالسلاسة والسهولة وفي النهاية تجد التعبير يحملنا إلى ما بعد الموسيقى، وهذا الإيقاع الداخلي هو الذي يسهل التحول أو الانتقال من حالة إلى أخرى، دون إلغاء للحالة الأولى على حساب الثانية، وهو الذي يكسر قيود الزمن التقليدي التي تبقى على الماضي بعيداً عن الحاضر وعلى الحاضر منفصلاً عن الماضي والمستقبل^(١).

وفي نموذج مقارن آخر يقول: "إن صيحة الشاعر الجميلة في أنشودة المطر بالخليج التي تمسك بتلابيب القصيدة وتجمعها في عبارات غاية في الإقنصاب، لتذكرنا بذكرى حديقة الزهور عند البوت التي هي الأخرى تعد بيت القصيد في "الأرض اليباب" هذه أولاً حجة السياب المعروفة

أصبح بالخليج: يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار والردى!

فـرجع الصدى

كأنه النشيج

"يا خليج يا واهب المحار والردى..."

إن الفرق بين الصوت واهب اللؤلؤ والصدى واهب المحار والردى، هو كالفرق بين الزهور والرماد، فالصوت الذي يرجع صده محاراً كحديقة الزهور التي تتحول ذكرها إلى غبار، والفرق بين الصوت والصدى هو كالفرق بين عبير الذكريات العطرة في الماضي والغبار الذي خلفه الحاضر، كلاهما يحتل بعداً زمانياً لكنه يفتقد الاستمرارية والامتداد من الماضي إلى الحاضر^(٢).

في عام ١٩٩٣ أصدر د. شاهين دراسة أخرى بعنوان "تحولات الشوق في موسم الهجرة إلى الشمال، دراسة نقدية مقارنة" عمل الناقد فيها على دراسة رواية الطيب صالح في إطار مقارنتها مع روايات عالمية أخرى ليس من خلال

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣-٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٦.

التأثر والتأثير فقط بل من خلال المساواة والندية في القيمة الفنية التي حملتها هذه الرواية، إذ يرى الطيب صالح روائياً عالمياً يوازي الروائيين العالميين كما يقول د. إحسان عباس في تقديمه هذه الدراسة "وأوقف رواية "موسم الهجرة" إلى جانب هذه الرواية أو تلك من الروايات العالمية، في دراسة مقارنة، يومي بها التشابه أو بعض التشابه - المستعلن أو الخفي - في الحدث أو الموقف أو الفكرة أو النزوع أو معالم الشخصية، مدركاً أن هذا المنهج قد يوهم أن الطيب صالح قد أفاد من إطلاعته على الآداب العالمية في بناء روايته، ولكنه كان دائماً يبدد هذا الوهم ليثبت أن ها الروائي القدير لم يكن ينزل في مواقفه الروائية عن مستوى الروائيين العالميين المشهورين، فالتشابه بينه وبينهم ليس وليد تأثر ولا نتاج محاكاة أو احتذاء أو استمداد، ولكنه نتيجة قدرة عجيبة في الموهبة الروائية التي تستطيع أن ترتفع بصاحبها إلى مستوى ذرى طبيعية ارتفع إليها عدد من الموهوبين"^(١).

ويقول د. شاهين: "وهذا تظل رواية موسم الهجرة تذكرنا بتلك المحاولات الشامخة في عالم الرواية ومقارنتها مع الروايات العالمية تعرفنا بمدى الأصالة التي تتمتع بها الرواية، وما المقارنة بينها وبين تلك الروايات إلا محاولة لخلق موازيات تثري القراءة لا بحثاً عن مصادر تأثير اعتمدت عليها الرواية"^(٢).

إن ما يقدمه د. محمد شاهين من مقارنة بين رواية الطيب صالح "موسم الهجرة" وعدد من الروايات العالمية يمثل المنهج المقارن رغم تجاوزه- البحث عن الشرط التاريخ بين هذه الروايات، إذ يرى الدارس الحالي أن هذا "الشرط" لا يمثل أساساً قوياً في كون المنهج مقارناً أم لا وخاصة في العصر الحديث، إذ أصبح الإتصال متفرع القنوات والاتجاهات.

إن أسلوب البحث والغوص في اعماق النصوص ومحاولة إيجاد ملامح مشتركة في الفكر والأسلوب بين هذه النصوص هو الذي يضع الدراسة في منهج

(١) محمد شاهين، تحولات الشوق في موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١١-١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩.

ويقول: "ونظراً لاتساع مدى رقعة الصراع التاريخي الذي يلف الفرد في دوامته نجد العلاقة الفردية بين الرجل والمرأة في الروايتين المذكورتين تفقد تلقائيتها العادية، وتكون النتيجة في "موسم الهجرة" عنف الفحولة وفي "مرتفعات وذرنج" عنف الطبيعة، وفي النهاية يطغى العنف على الحب كوسيلة للتعبير في أغلب مراحل الصراع"^(١).

ويقول: "غير أن التغير أو التكيف في هيثكف ومصطفى سعيد - وهو تغير يبدو وكأنه مصالحة من النوع الذي يسود الرواية التقليدية وخصوصاً ما يميز العديد من روايات القرن التاسع عشر حيث يكون الاستقرار خاتمة المطاف - لا يفضي على وهج الحياة الأولى ("ونحن شعلة من اللهب" يقول لها مصطفى سعيد بعد أن قتل جين مورس) ذلك الوهج الذي ينشأ كقوة تعصف بظلم التاريخ وتسلط الطبيعة، بل عن هذا الوهج يظل مختلفاً خلف رماد الواقع الذي أصبح مقولاً مع الزمن، ولهذا يظل مهيمناً على حياة مصطفى سعيد حتى بعد عودته بسنوات، مثلما يظل شبح كاترين متحكماً بهيثكف حتى بعد موتها، وعندما تطفو هيمنة الشبح على السطح يتحرر هيثكف كما يتحرر مصطفى سعيد حينما يموت الموسم من واقع الحياة التي تعيق الآمال العراض، آمال البشرية الخالدة، لا الحياة المستقرة الموسمية المحدودة ببعدي الزمان المكان"^(٢).

وفي المقارنة التي يقيمها د.شاهين "بين موسم الهجرة" و "قلب الظلام" لكونراد يقول: "إن ما تحمله موسم من تشابه مع "قلب الظلام" يدعونا لقراءة تبين لنا بوضوح العلاقة الحميمة بين هذين الإنجازين اللذين ولدا في حضارتين مختلفتين وظرفين متباعدين قصة "موسم الهجرة" هي في الأصل رحلة في قلب الظلام تذكرنا بقصة مارلو، التي لا تعدو كونها تجربة يكتنفها الغموض من أولها إلى آخرها، ويلفها الظلام الذي يشعروا عن بعد بتأثير هذه التجربة الكلية من خلال أوصاف

(١) المصدر نفسه، ص ٤٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٤-٥٥.

متعددة لا توصلنا في مجملها إلى دائرة النور، وفي كتابنا الروائيتين نجد التداخل بين الراوي والشخصية، وهذا التداخل هو عصب الرواية القصصية حيث ينتمي إلى فكرة كونراد المعروفة بتوارد الأفكار عندما يشعر الراوي بتعاطف خاص مع محور الرواية، وتكون هذه الظاهر حجر الأساس في التركيب الروائي للإنجازين^(١).

ويقول في تفصيله نقاط المقارنة بين الروائيتين: "ولكن الطيب صالح لا يريدنا أن ننتهي إلى ما انتهى إليه مصطفى سعيد، كذلك لا يريدنا كونراد المعروف بنظرته التشاؤمية أن نتوقف عند نهاية كوتز المحزنة، والدليل على ذلك أن كلاً من الروائيين في "موسم الهجرة" و "قلب الظلام" قد نجا بحياته"^(٢).

ويقول: "لو أردنا أن نقارن بين كورتز ومصطفى سعيد في ضوء الظروف التي أحاطت بتكوينهما لقلنا إن الأول ينتمي إلى قصة الاستعمار الحقيقية وأن الثاني هو الذي عانى منها حقاً، أي أن الأول هو الحدث نفسه والثاني هو نتيجة هذا الحدث. وهنا تصبح المقارنة أشبه بالصوت ورجح الصدى، أو بدائرة مفرغة، ومع هذا يظل شبه بين الاثنين قائماً من حيث وجودهما بعيدين عن دائرة الضوء والتأثير (Illumination) ^(٣).

ويقول: "لو أردنا أن نلخص موقف الكاتبين من الاستعمار بعبارة موجزة قلنا أن الطيب كَفَن الاستعمار بالزمن الذي الغاه عندما اعتبره موسماً مضى انقضى، وإن كونراد وضع له تابوتاً في قلب الظلام عندما جعله يغيب هناك، نحت طيب صورة للاستعمار في الزمن عندما أنكر عليه الاستمرارية، مثمناً نحت له ونراد صورة في الظلام وفي كلتا الحالتين نجد البطلين قد انتهيا كقربانين"^(٤).

وفي مقارنة د. شاهين رواية الطيب صالح مع رواية "القرمزي والأسود scarlet and black" لستدال، فإنه يختار فكرة "حب التحديات" لتكون نقطة العمق في

١ (المصدر نفسه، ص ٥٧).

٢ (المصدر نفسه، ص ٨٢).

٣ (المصدر نفسه، ص ٧٨).

٤ (المصدر نفسه، ص ٨٨).

الروائيتين، وبالتالي نقطة الالتقاء بينهما إذ يبدأ هذه القراءة بقوله: "إن خيال جوليان، بكل الرواية دفع به إلى إعلان الحرب على نساء الطبقات العليا في فرنسا اللواتي يرى في قصورهن حصوناً يجب عليه دكها بصفته من جنود نابليون (...)" ويذكر مثل هذا التقييم على الفور بما نلاحظه أحياناً من أن مصطفى سعيد ما هو إلا هاجن دفعه خياله إلى إعلان الحرب على نساء بريطانيات ويرى في بيوتهن حصوناً من بقايا الاستعمار^(١).

ويتابع: "صحيح أن مصطفى سعيد شبيه إلى حد كبير بجوليان، ويكمن الشبه في متوازيات تفوق في تكوينها للركب كل تبسيط لا يفني بالغرض، واعتقد أن دراسة هذه المتوازيات سواء ما كان منها حدثاً أو تفصيلاً معيناً في حياة الشخصية تساعدنا على فهم شخصية مصطفى سعيد الأسطورية، كذلك هناك متوازيات في شخصية متيلدا وشخصية جين مورس، وبها يمكن عقد مقارنات مفيدة حول الصراع الذي ينشأ بين الشخصيات الرئيسية في الروائيتين"^(٢).

ويقول: "يلتقي مصطفى سعيد مع جوليان في المنطلق العام، وهو تفعيل الخيال إزاء الإحساس بالظلم والتعبير عن هذا الإحساس بوسائل تختلف عن الواقع، فليس القضاء مثلاً هو السبيل الوحيد لتسوية الأمور وإحقاق الحق وإنصاف المظلوم (...)" يذكر مصطفى سعيد في علاقته مع النساء الإنجليزيات بجوليان وعلاقته مع نساء من طبقة غير طبقته فكلاهما غريب عن المرأة التي يحبها أو يغويها ثم يحبها^(٣).

ويقول: "هذا مشهد بين جوليان ومتيلدا يذكرنا بالعنف بين مصطفى سعيد وجين مورس: يقع المشهد في الفصل السابع عشر من القسم الثاني من الرواية تحت

(١) المصدر نفسه، ص ٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٣-٩٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٩-١٠٠.

عنوان "سيف قديم" تجري حوادثه في مكتبه الماركيز حيث يتم اللقاء بين الإثنين سرّاً أحياناً وعلناً أحياناً أخرى^(١).

وبعد أن يعرض د.شاهين المشهد يقول: "هل يحق لنا أن نتساءل ما إذا كان الطيب قد وقعت عيناه على الجزء الأخير واستلهم من الرحيل إلى الشمال- المصير الأسمى - عنوان روايته؟ وهل يحق لنا أن نتابع التساؤل ونقول إن مشهد السيف ومداعبته وتصور القتل على يد الحبيب كان في ذهن الطيب عندما صور مصطفى سعيد وهو يداعب المدينة قبل قتل جين مورس التي تداعبه وتداعب الموت بين يديه قبيل لحظة الهلاك؟ طبعاً لا يهم أن يكون الطيب قد تأثر فعلاً برواية ستدال، بل المهم أنه نجح فعلاً في محاولته خلق مشهد مركب من عواطف مختلفة ومتشابكة لا تقل متانة وقوة عن هذا المشهد"^(٢).

ولا يكتفي د.شاهين من خلال منهجه المقارن أن يقرأ رواية الطيب صالح من خلال روايات عالمية تختلف عنها في لغتها، بل إنه يقرأها في سياق روايات عربية أخرى مثل رواية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، إذ يرى أن هاتين الروايتين تختلفان في جوهر الطرح الفكري الذي تقدمه كل منهما، فالأولى "عصفور من الشرق" تطرح الرومانسية الشرقية وروحانياتها الخالدة، بينما تطرح الثانية "موسم الهجرة" المواجهة التاريخية بين الشرق والغرب، فيقول: "لو أردنا أن نعقد مقارنة بين محسن ومصطفى سعيد، لقلنا إن محسن فتى شرقي وديع غارق في الرومانسية، وقع في هوى سوزي، ومن أول نظرة لاحقها، طاردها انتظرها الساعات الطويلة، وهي لا تدري بكل هذا وذاك (...). أما مصطفى سعيد فهو على خلاف ذلك: طير جارح ينقض على فريسته ولا يترك لها أثراً، حضر إلى الغرب ليس برومانسية شرقية بل بجرثومة فتاكة حقنة بها التاريخ لتصبح مصلاً مضاداً يفتك بأصحاب الجرثومة الأصلية"^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ١٠١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٣-١٢٤، وانظر ١٢٨-١٢٩.

وفي قراءة د. شاهين رواية الطيب صالح تحت عنوان "جسر المواجهة بين الشمال والجنوب" من الدراسة نفسها فإنه يبحث عن المواجهة بين الشمال والجنوب في هذه الرواية مستحضراً مشاهد المواجهة بين هذين العالمين من أعمال إبداعية أخرى تشبه المواقف التي جاءت في رواية الطيب صالح، ولعل هذا الأسلوب فرضه المنهج المقارن الذي درس من خلاله هذه الرواية، فهو عندما يحاول تفسير العنف في هذه الرواية، فإنه يدخله من العنف في مسرحيتي "مكبث" و "عطيل" لشيكسبير فيقول: "ويبدو أن العنف في "موسم الهجرة" يشكل حاجزاً في بعض الأحيان يقف عثرة في طريق الوصول إلى أعماق الرواية وكأننا ننسى في هذه الحالة أن عدداً كبيراً من الأعمال الأدبية العظيمة تضمنت عنفاً له مغزاه الذي يتعدى الوقوف عند الظاهرة، هذا مثلاً هو العنف في "مكبث" وفي "عطيل" وعندما انتهيت من قراءة "موسم الهجرة" للمرة الثانية أحسست بوجود تشابه كبير بين عطيل ومصطفى سعيد في تنفيذ الحدث المميت في النهاية (هذا مع وجود فرق بين دزدمونه وجين مورس في الشخصية والسلوك) يقول مصطفى سعيد إنه ليس عطيل، فلا يعني هذا أن القارئ مدعو إلى ترجمة حرفية لهذا القول، إن هذا القول يستلزم تمحيصاً خاصاً في التشابه والفرق بين الاثنين، فالفرق بين مصطفى سعيد وعطيل لا يلغي التشابه في الصورة المشتركة التي تتعلق بالعلاقة بين الغرب والشرق"^(١).

وفي تفسيره العلاقة بين مصطفى سعيد وجين مورس فإنه يعتمد صورة التشابه في العلاقة بين الرجل والمرأة في مشهد "حديقة الزهور" في "الأرض اليباب" فيقول "إن العلاقة بين مصطفى سعيد وجين مورس هي أشبه بالعلاقة بين الرجل والمرأة في مشهد حديقة الزهور في الأرض اليباب، وهو مشهد رئيسي يعتبر أهم مرتكز في القصيدة، حيث تقول الفتاة أنها نسيت الذكرى العطرة لمقابلة فتاها في تلك الحديقة Hyaacith garden ولولا الناس ينادونها بفتاة الزهور لما علق في ذهنها شي (...). مصطفى سعيد أصبح جزءاً من جين مورس وبالمقابل أصبحت جين

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٠-١٦١.

مورس جزءاً من مصطفى سعيد، وهذا في اعتقادي أهم تركيب في الرواية تجدر ملاحظته عند قراءتها^(١).

ليس هذا فقط، بل إن د.شاهين في قراءته الروايات العربية التي صدرت بعد "موسم الهجرة" والتي تحدثت عن علاقة الشرق بالغرب، فقد قرأها من خلال مقارنتها مع "موسم الهجرة" واعتبارها محاولات في ظلال الموسم، يقول: "موسم الهجرة إلى الشمال" رواية تستحق أن تأخذ مكان الصدارة في تاريخ الرواية العربية وراثتها، ويكفي أنها مهدت السبيل إلى محاولات مشابهة كثيرة منذ أن ذاع صيتها في العقدين الماضيين، ومن أبرز هذه المحاولات التي تستحق الذكر رواية "أهداف سويف" التي كتبها بالإنجليزية وعنوانها In the Eyes of the sun "تحت الشمس" ويذكر العنوان برواية هكسلي "أعمى في غزة ١٩٣٦"^(٢).

ويقول: "ورغم أن منظور رواية أهداف سويف يختلف عن منظور "موسم الهجرة إلى الشمال" (على الأقل في المنظور السياسي الذي يستحق فصلاً خاصاً به) إلا أن مغريات المقارنة بين الروايتين تظل قائمة، ولا بد وأن تخصص له دراسة تفصيلية في مكان آخر"^(٣).

إن هذه الدراسة التي قدمها د.شاهين تمثلت عمق المنهج المقارن بقوة واقتدار عكست قدرة الناقد وكما يقول د.إحسان عباس "ومهما يكن من شيء في هذه قطعة من النقد المقارن الممتع الموسع للآفاق المعمق للبصيرة"^(٤).

في عام ١٩٩٦ أصدر د.شاهين دراسة أخرى بعنوان: "الأدب والأسطورة" فجاءت هذه الدراسة مقارنة بكل ما فيها من طروحات، فقامت بتقديم فصل نظري عن الأسطورة في الأدب، ثم قامت فصولها اللاحقة بدراسات تطبيقية مقارنة حول الأسطورة وتوظيفها لدى بعض الأدباء والمبدعين، يقول د.شاهين في

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٦.

تقديمه هذه الدراسة: "لا بد من ملاحظة حول الفصل الأول الذي يتصدر هذا الكتاب، لقد آثرت أن يكون التركيز على الناحية النظرية في الأسطورة بدلاً من العملية التي تبين كيف استخدم الأدباء على مر العصور الأسطورة في أدبهم، وذلك من أجل حصر النقاش"^(١).

أما الفصل الثاني من الدراسة فيقيم فيه الباحث مقارنة بين استخدام باوند واليوت للأسطورة، إذ يرى بعد العرض المسهب للأسطورة لدى هذين الشاعرين والمقارنة بين المواقف المتشابهة والمختلفة بينهم أنه "إذا كان باوند قد اختار أفروديت إلهة الحب والحياة لتكون منطلقاً له في تعامله مع الأسطورة فقد اختار اليوت تايريزياس مبعوث الموتى الذي وجد حياً بين الأموات ليكون رسولاً إلى الحياة من خلال عالم الموت، وإذا كان باوند قد اختار التحول الأسطوري في موقفه والاستمرارية في الحياة من خلال الروح القدسية التي تعيش من جيل إلى جيل، فقد اختار اليوت الموت الذي يبعث في النهاية حياة جديدة لا تأتي إلا بعد تجربة المعاناة التي من شأنها تنقية النفس من الشوائب، وإذا كان باوند قد اختار جنة (Paradiso) دانتي ليبنى على غرارها جنة الحياة الدنيا، فقد اختار اليوت جحيم (Inferno) دانتي أتوناً تتصهر فيه تجربة المقاساة، ورغم كل ما هنالك من خلاف بين باوند واليوت في الاتجاه أو الطريقة أو الأسلوب من حيث التوجه نحو الأسطورة إلا أنهما يلتقيان في النهاية ونجد أن الهدف المنشود عند اليوت وباوند هو تجديد الأسطورة"^(٢).

وفي دراسته الأسطورة لدى محمود درويش فإنه يقدمها من خلال مقارنتها بنماذج أسطورية عالمية استخدمها شعراء غربيون، فيقول: "ويذكرنا محمود درويش في نظرتة إلى الأسطورة بإزرا باوند الذي يقول: "على معشر الشعراء المحدثين الاعتقاد بأن لديهم القدرة على أن يأتي كل منهم بهلين خاصة به"^(٣).

(١) محمد شاهين، الأدب والأسطورة، ص ٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦-٥٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٦.

ثم يقرأ قصيدة درويش "فرس للغريب" من خلال نموذج غربي وهو تجربة "بيتس الشعرية" فيقرأ الأسطورة من خلال المنهج المقارن فيقول: "العنوان مثل عناوين أخرى كثيرة لقصائد محمود درويش، له وجهان على الأقل وتتفرع من كل وجه طبعاً وجوه عديدة، هو من أول وهلة عنوان رومانتيكي، فالغريب والفرس كلاهما يشع ظلالاً رومانتيكية، وربما خطر على بال القارئ أن أعريباً قدم فرسه للغريب ليستعين بها على العودة إلى مقره بعد ضياع، أو طول غياب، ولكن سرعان ما تتبدد مثل هذه الظلال عند قراءة القصيدة مثلاً تتبدد ظلال الإشارات الأصلية للأسطورة عندما يتم توظيفها لتؤدي مهمة جديدة وذكّرنا نهج محمود درويش بنهج بيتس الذي تنقلب الأسطورة في شعره على الأسطورة ليكتسب شعره من هذا الانقلاب بعداً جديداً يصل إلينا من خلال المسرحية والموضوعة والقناع الخفي الذي يعتبر مساهمة أصيلة قدمها بيتس على الشعر الحديث وأود هنا أن أشير إشارة توضيحية مقتضبة إلى بيتس قبل الاستمرار في الموضوع"^(١).

وبعد أن يعرض إلى مجمل تجربة بيتس الشعرية يصل إلى القول: "كيف يمكن أن تعقد مقارنة بين درويش الشاعر الشاب وبيتس الشاعر المسن؟ يبدأ وجه المقارنة بالشيخوخة، وشيخوخة محمود درويش مجازية تنتهي بالمحصلة نفسها تقريباً للشيخوخة الحقيقية (...). وناحية أخرى يلتقي فيها محمود درويش مع بيتس وهي قدرته على التحرر من الكره والحقد والمرارة وخيبة الأمل التي تنتج عادة من هذا التناظر الحاد بين الواقع الآثم الذي يجثم على الصدور والخيال الجامح الذي يسمو فوق كل شيء"^(٢).

وفي قراءة أخرى فإنه يقارن بين درويش واليوت فيقول: "ومحمود درويش هنا مثل اليوت في قصيدة جيرونش Gerontion التي كانت في يوم من الأيام جزءاً من قصيدة "الأرض اليباب" إلى أن اقترح باوند عليه فصلها، وظلت مفصولة منذ

(١) المصدر نفسه، ص ٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩١-٩٤.

ذلك الحين، يقارن اليوت في قصيدته بين جيرون (Geron) الذي رجع من حربه في طراودة منهكا محققا للبطولة، وبين جيرونشن (وهو صورة مشبوهة للإسم الحقيقي نحتها اليوت بادئ ذي بدء بإضافة المقطع الأخير، وكأنه يريد نفخه)، وجيرونشن هو الرجل الأبيض في الحرب العالمية الذي يبدو عليه التعب والإنهاك دون أن يحارب مثل تلك الحرب (...). يقوم محمود درويش بتقديم الصورة في هذه المقطوعة في سابقتها بطريقة المتوازيات المتشابهة نفسها، والتي تولد نداعيات مختلفة فسر جلجامش المستحيل يوازيه حجر جلجامش في نينوى ونيروز في الشمال وحدائق بابل، أي إن أسطورة البحث العبي عن السر في دهاليز الظلام توازيها أساطير الثبات والخلود تسبح في ضوء القمر وتتعى تحت ضوء الشمس^(١).

أما في قراءته بطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، فإنه يدخل هذه الشخصية (مصطفى سعيد)، بعنوان "دائرة السر الأسطوري وما بعدها" إذ يرى في فاوست الأسطورة الألمانية مدخلا مشابها، حيث يمثل فاوست لا وعيا جماعيا، وكذلك مصطفى سعيد يقول: "هل كان يمكن أن تكون فاوست من إبداع كاتب غير ألماني؟ هذا استفهام استنكاري يطرحه يونغ في معرض حديثه عن الأسطورة والأدب، ومن الواضح أن يونغ يعبر عن اعتقاده بأن فاوست يميز الروح الألمانية وهي تتوق إلى شخصية الرجل الحكيم المعلم، الطبيب، الهادئ إلى آخر ذلك من أوصاف مماثلة، تصف رسالة الشخصية المنتظرة التي كانت أبعادها تعيش في أعماق اللاوعي الجمالي للشخصية الألمانية (...). ولو نظرنا إلى مصطفى سعيد في مثل هذا السياق لأمكننا القول أولا إن مصطفى سعيد لا يمكن أن يكون من نتاج كاتب غير عربي، أي أنه نتاج لا وعي جماعي عربي يواجه وعيا جماعيا أوروبيا عبر التاريخ ابتداء من حضارة قرطاجنة والأندلس مروراً بالمواجهات المختلفة مع الغرب، التي ترد في سياقها قصة عطيل إلى أن تصل إلى دخول الجنرال النوبي

(١) المصدر نفسه، ص ٩٧-٩٨.

فلسطين وإنشاء الجسر الذي سمي باسمه، حيث أصبح جسر المواجهة الأبدية الذي تلقي فوقه أطراف هذه المواجهة^(١).

وفي قراءته "الخرزة الزرقاء" وعودة اجنبية "أسطورة الزمن الدائري) كما يسميها فإنه يقارنها بمجموعة من التوظيفات الأسطورية لدى عدد من المبدعين الغربيين فيبعد أن يسرد حكاية اجنبية يقول: "يختم الراوي روايته بلقطة مكثفة جداً عندما يقول: "أما الوقوف على عين الماء حتى أرى هل عادت الحياة تدب فيه، فأجلته إلى يوم آخر"، هذا الوقوف يستحق منا وقفة نقدية طويلة لكثرة ما فيه من إحياء، هذه اللفظة، بل المشهد النبع والورود إليه كاملاً، وانحباس الماء الخفي وخلق امكانية تفجره بين الصخور من خلال صورة الماء التي يجعلها الراوي تسري في نفوسنا سري الحمى في الجسد، كل هذه المتوازيات تذكرنا بمشهد الماء في الجزء الأخير من الأرض اليباب والقراءة المتأنية لقصة إميل حبيبي تدعو إلى التعرف على الإيقاع المشابه في قصيدة البيوت وما قرأت القصيدة مرة إلا وتذكرت القصيدة أو على الأقل الصورة المشابهة في "ما قاله الرعد..."^(٢).

وفي إطار مقارنته هذه القصة مع غيرها يقول أيضاً: "إن استشعار إميل حبيبي لجبينه شبيه باستشعار جويس لأبطال الأساطير"^(٣).

ويقول أيضاً: "عندما قرأت اجبينة والخرزة الزرقاء" لأول مرة، عنت بيالي حكاية شعبية أو أسطورة (يشار إليها بالاثنتين). إفريقية كان باوند قد استخدمها في إشعاره المعروفة بالكانتور (سماها كذلك تيمناً بدانتسي) (...) ولعل قراءة "أجبينة والخرزة الزرقاء" تفيد كثيراً من قراءة "وجدو" أو "مزمار جاسير"^(٤).

لعله يبدو واضحاً مما قدم الدارس الحالي من نماذج في القراءة المقارنة لدى شاهين مدى تمثل هذا الناقد وقدرة على سبر أعماق النصوص وإقامة العلاقات

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٣-١٠٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٣٤-١٣٥.

المقنعة بينها منطلقاً من كون الإبداع الإنساني لحظات يمكن أن تتكرر في وعي التجربة الإنسانية بعيداً عن الزمان والمكان" ويرى الدارس الحالي أيضاً أن يتمثل قول الدكتور إحسان عباس في تقييمه دراسة "تحولات الشوق" وهو ينطبق على دراسات د.شاهين جميعها هذا القول "ومن الظلم لهذه الدراسة أن أقصر التوييه بها على ما فيها من مقارنات، فهي تحتوي إلى جانب التعمق المقصود وتقليب كل الجوانب لإستثارة أوجه الشبه والاختلاف، نماذج من الأحكام النقدية تعد غاية في الأهمية والفائدة لدارس الأدب المقارن"^(١).

(١) محمد شاهين/ تحولات الشوق، ص ١٥-١٦.

علي الشرع

د. علي الشرع واحد من النقاد في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين الذين حاولوا أن يختطوا لأنفسهم منهجاً نقدياً يقوم على البحث عن الصلات بين الظواهر الأدبية والحفر في عمق النصوص من أجل الوصول إلى مرجعية هذه الظواهر وإقامة العلاقات الفكرية بينها وصولاً إلى محاولات التفسير، والقبض على طبيعة هذه الظواهر ومدى تشابهها أو اختلافها في التجارب الإبداعية التي شملتتها من الآداب القومية فيما بينها مروراً بالآداب العالمية المشابهة أو المخالفة، ولعلّ هذا ما دفع الدارس الحالي أن يضع د. الشرع في سلم المنهج المقارن في النقد اعتماداً على رؤيته الإبداع وممارساته النقدية التي قدمها إذ تتحقق في هذه الممارسات جوهرية الأدب المقارن ومنه النقد إذ "إن غاية الباحث في الأدب المقارن هي لقاء الضوء على بعض نواحي البحث في الأدب القومي حين يتجاوز حدود ذلك الأدب للوقوف على مصدر كاتب أو عن أصل فكرة من الأفكار، أو عن تأثير مؤلف، أو عن مناطق نفوذ أدب بأكملها في أدب آخر... وفي كل هذا تظل النتائج التي يصل إليها الأدب المقارن تابعة في جملتها لدراسة الأدب القومي"^(١).

إن ما فعله د. الشرع في ممارساته النقدية كان بحثاً عن صلة الشعر العربي الحديث في ظواهره الجديدة الشكلية والمضمونية مع الموروث أو الوافد (الأوروبي) في جوانبه المختلفة وبالتالي فقد اهتم منذ بداية ممارساته النقدية بالبحث عن ثقافات المبدعين ومرجعياتهم الفكرية كمحاولة تأسيس لمقارناته التي سيقمها بين نصوص هؤلاء المبدعين وغيرهم فيما بعد.

(١) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص ٤١٤.

ومن هنا ففي عام ١٩٨٨ أصدر د. الشرع دراسته الأولى بعنوان "الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين/ تطور موقف الشاعر الحديث نقداً في بحثه عن مصادره الثقافية" فجاءت هذه الدراسة خطوة أولى في محاولة الوقوف على مرجعيات الشعر الحديث ومعرفة مصادره الثقافية والفكرية لاستثمارها في قراءة النصوص ومحاولة تفسيرها، يقول في هذه الدراسة: "يثير موضوع: المصادر الثقافية للشاعر الحديث" مشاكل دلالية مختلفة، فهو يتطلب ما نقصده بالثقافة" وتحديد العلامة بين الثقافة والعملية الإبداعية، وتحديد ما نقصده بالشاعر الحديث (...) والجزئية التي اختارها الدارس الحالي جاءت تحت عنوان "تطور موقف الشاعر العربي الحديث نقدياً في بحثه عن مصادره الثقافية" ولا يخفى الدارس أن مثل هذا الموضوع أيضاً ينطوي على اتساع الدلالة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية^(١).

ثم يأخذ د. الشرع بعد ذلك بعرض المواقف الفكرية والثقافية ضمن زمن الدراسة التي حددها بين منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف الثمانينات من القرن العشرين ليصل إلى القول: "لقد كان مطلع هذا القرن يمثل فترة حرجية في الثقافة العربية والشعر العربي، فقد بدأت في هذه الفترة بوادر الاتجاهات الفكرية والأدبية والنقدية الغربية تجد طريقها إلى الثقافة والأدب العربي، وفي هذه الفترة نفسها وجدت التقنيات الشعرية الغربية طريقها إلى الشعر العربي بما في ذلك الأسطورة وأساليب التعبير والصور والأخيلة وطرائق التفكير"^(٢).

وكعادة أصحاب المنهج المقارن في بحثهم عن الصلات المشتركة بين الظواهر الإبداعية فإنه يأخذ بالبحث عن الصلات بين الشعر العربي الحديث والفكر الأوروبي، معتبراً المراه هو بداية الحلقة يقول: "لعلّ أو شعراء القرن التاسع عشر الذين بدأوا طرح الاسئلة وإبداء القلق حول واقع الثقافة العربية هو الشاعر السوري

(١) علي الشرع، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، ص ٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٢.

المغمور فرنسيس فتح الله مراث (١٨٣٥-١٨٧٤) الشاعر الذي جمع بين الثورة الفكرية في كتاباته النثرية والنزوع القوي نحو التجديد في الشعر: مضامين وأساليب^(١).

وفي إطار البحث عن صلات الشعر العربي الحديث بالفكر الأوروبي فإنه يعرض تجربة العقاد وأحمد زكي أبي شادي، في استخدام الأسطورة كنماذج أولى- في الشعر العربي الحديث، فيقول: "ولعل من الأمثلة الفجة لعبور تقنية الشعر الغربي في جسد الشعر العربي ما نلاحظه في شعر عباس محمود العقاد وأحمد زكي أبي شادي وبخاصة في توظيفهم للأسطورة، فنجد في هذا المجال نماذج شعرية لا تتم عن تمثّل حقيقي لنهج الفكر الإسطوري"^(٢).

إن تأكيد د.الشرع جوهر الصلاة بين الشعر العربي الحديث كظاهرة فكرية جديدة والفكر الأوروبي من خلال عرض ثقافات الشعراء المجددين ومرجعياتهم الفكرية في سياق حضارة أخرى (الأوروبية) هو جوهر المنهج المقارن في بحثه عن مكامن التأثير والتأثير بين الآداب والإبداعات العالمية ومن هذا الفكر المقارن ينطلق د.الشرع في إنجائه هذه الدراسة فيقول: "وفي الختام أؤكد حقيقة حاولت إبرازها في هذه الورقة وهي أن المجددين في الشعر العربي الحديث قد اجتازوا مراحل متنوعة في بحثهم عن مصادرهم الثقافية، وذلك وفق الحالة الثقافية والفكرية التي عاشها المثقفون والأدباء بشكل خاص (...) ولعل الدراسات المقارنة كفيلة بجلاء هذه الظاهرة"^(٣) ولعل هذا ما فعله هو في دراساته اللاحقة التي سيعرض لها السدارس بعد قليل.

(١) المصدر نفسه، ص ١١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٥.

وفي عام ١٩٩١ أصدر د.الشرع دراسة بعنوان "لغة الشعر العربي المعاصر في النقد الحديث" إذ جاءت هذه الدراسة ضمن ما يسمى (نقد النقد)، إذ عرض خلالها رؤية النقد العربي الحديث للغة الشعر العربي الحديث فجاءت كما يرى- في رؤيتين: محافظة تمثلت في السامرائي ومن سار وراءه، ومجددة تمثلت في محمد النويهي ومن تبعه، وضمن منهج المقارنة بين هذه الدراسات توصل د.الشرع إلى "أن البحث عن مرجعية النص الشعري المعاصر أمر ضروري جدا للتعامل مع لغة هذا الشعر من أجل تفسيرها وتبرير ما يعتريها من غموض في الدلالة، فمن خلال هذه المرجعية تتشكل لغة الشعر العربي المعاصر وصوره، ومن خلالها تحقق خصوصيته"^(١).

إن هذا التقييم للغة الشعرية الذي يعتمد المرجعية الفكرية يحمل في ثناياه الحس المقارن في رؤية طبيعة الأشياء، إذ لا يمكن أن يكون هناك تحديد لمرجعية دون معرفة جذور هذه المرجعية وفصلها عن غيرها من الجذور الأخرى، وهذا في حد ذاته مقارنة وبحث عن الصلات المتشابهة والتأثر والتأثير في الفكر الإنساني.

من هنا يقول د.الشرع: "وفي الختام إذا كان للدارس الحالي أن يقترح شيئاً فإن اقتراحه يتلخص في الدعوة إلى بذل مزيد من الجهد والدراسة لملاحقة ما أسميته بالمرجعية الحضارية والفكرية والأدبية للشعر العربي المعاصر، فمثل هذا العمل كفيلاً بأن يحاصر وبالتالي ينظر (إن لم أقل يفسر) كل المشاكل المرافقة لظاهرة الشعر العربي المعاصر، فهذا الشعر كما يتجلى من خلال نماذج أو نصوص شعرية لتجارب مستقاه من حياة الشاعر في أحداث واقعه الآنية، إنه في الواقع تأملات عميقة في النصوص الفكرية والفلسفية والدينية السابقة أو الآنية من حضارات أخرى ماضية أو معاصرة، وهذا يعني أن شاعرنا المعاصر منقسم على نفسه (...) ولهذا فإنه لا ينبغي الاكتفاء بالبحث عن الأسس الجمالية والفنية للغة النص الشعري، وإنما

(١) علي الشرع، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد الحديث، ص ٦٥.

يجب علينا البحث عن المرجعية الثقافية إذا أردنا أن نحلل، وبالتالي نفهم ما يتبدى لنا من مشكلات لغوية في النص الشعري المعاصر^(١).

في عام ١٩٩٣ أصدر د. الشرع دراسة بعنوان "الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث" إذ جاءت هذه الدراسة في جوهرها دراسة مقارنة تعمل على رصد تأثير الشعر العربي الحديث الفكر البروميثي (أسطورة بروميثوس) ومدى التشابه أو الاختلاف بين حضور هذه الأسطورة في الشعر الغربي والشعر والعربي، وبالتالي فإن هذه الدراسة مسكونة بالرؤية المقارنة والبحث عن المرجعيات يقول د. الشرع: "ولقد حاول الدارس أن يقدم شيئاً من خلفية الفكر البروميثي في الأدب الغربية فنأش ملامح من أسطورة بروميثوس وتوظيفاتها خاصة لدى اسخيلوس قديماً وشيللي حديثاً وذلك كي يكون هذا النقاش تقدمه لظواهر مشابهة أو مخالفة وجدت في شعرنا العربي الحديث، ابتداء من مطلع هذا القرن وانتهاء بأيامنا هذه"^(٢).

إن ما يضع هذه الدراسة في صلب المنهج المقارن أن الدارس جعل المقارنة تقوم بين النصوص الشعرية من جانب والنص الأسطوري (الفكر البروميثي) كما سماه من جانب آخر، فقدم الناقد قراءته لهذه النصوص في إطار المقارنة مع الفكرة البروميثية ومدى تحققها أو فشلها ومخالفاتها في النص الشعري، ومن هنا فإنه كان يعرض كل استخدام يراه هو لهذه الأسطورة- على إطار الفكرة البروميثية كنص فكري تأثره الشعراء وحاولوا محاكاته، ومن هنا فإنه لم يعتمد الشرط التاريخي (الإثبات المادي في التأثير) بل اعتمد "الشرط الإنساني" (إن الفكرة تتبع من لا وعي الإنسان وطبيعة التجربة الإنسانية)، ولعل هذا ما دفعه إلى تبرير عدم ذكر بعض الشعراء بروميثوس صراحة في إشعارهم، بل إن الحضور البروميثي كان لديهم فكراً تواردياً ولعل هذا أيضاً يذكرنا بما تحدثنا به عند د. شاهين في تجاوزه الشرط التاريخي واعتماده التجربة الإنسانية في بعض مقارناته التي قدمها الدارس

(١) المصدر نفسه، ص ٧٧-٧٨.

(٢) علي الشرع، الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، ص ٥.

الحالي فيما سبق - ومن هنا يقول د. الشرع "والحقيقة أن العقاد، شأنه شأن الزهاوي لم يشر صراحة إلى بروميثيوس، إلا أن من يدقق في بعض قصائده يجده يقترب من رحاب الفكر البروميثي أو يجده وهذا هو الأصح يعتم الحديث عن بروميثيوس"^(١).

ويقول في تفسيره إحدى قصائد العقاد: "إن هذه القصيدة تكاد تشي بموضوع بروميثيوس دون أن يصرح العقاد بذلك، وإن كانت القصيدة نفسها قد لا تبتعد عما شاع في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين من أفكار فلسفية تعلن عن موت الإله"^(٢).

وفي قراءته قصيدة السياب "اللعنات" فإنه يدخلها مقارنة بالفكرة البروميثية (النص الأسطوري) فيقول: "ويبدو سيد النار صورة قريبة من صورة بروميثيوس ندى هسيود الذي عزا إلى بروميثيوس مسؤولية اتعاس البشر بسبب سرقة النار، يقول السياب في هذا المعنى نفسه، حيث تبدو نار سيد النار أداة لخدمة رغبات إبليس، ومطامعه، وليس لخدمة الحياة أو مساعي البشر (...) وعمد السياب إلى تقرير اتصاله بالصورة السلبية لبروميثيوس أو إبليس نظير بروميثيوس وذلك من خلال توظيفه عنصر الإغواء الأنثوي - المرأة - بشكل يذكرنا بحواء في القصص الديني أو بيندورا - المرأة التي أهداها زيوس لأخي بروميثيوس"^(٣).

ويقول أيضا "ويبدو السياب قريبا من فكر البروميثيين القائلين بأن الإنسان هو الذي خلق مفهوم الألوهية"^(٤).

وفي قراءته شعر خليل حاوي، فإنه يقرأه من خلال مقارنته أيضا بطبيعة الفكر البروميثي فيقول: "وإذا كان الدارس لا يجد إشارات صريحة في هذه القصائد إلى بروميثيوس، فإنه يجد الحس البروميثي بينا من خلال مقارنته بين فلسفة

(١) المصدر نفسه، ص ٥٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٥-٧٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨١.

الشرقيين وفلسفة الغربيين، فقد وصف حاوي نظرة الشرقيين إلى الوجود من خلال صوت الدرويش في قصيدة "البحار والدرويش"^(١).

وفي تقييمه قصيدة خليل حاوي "بعد الجليد" يقول: "ومع أن حاوي يذكر في تقديمه لهذه القصيدة إنه يفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلهب رمادها فتحيًا ثانية إلا أن القصيدة بتصورها الكلي وبما تشتمل عليه من الإشارات إلى النار بالمفهوم البروميثي تعود إلى التصورات البروميثية الخاصة بفكرة الخلق وبخاصة كما جاءت لدى أوفد الشاعر الروماني"^(٢).

إن الحس المقارن والبحث عن مكامن الالتقاء بين النصوص الشعرية والنص أو النصوص الأسطورية هو الذي يوجه هذه الدراسة لدى د. الشرع ويجعله ناقدًا مقارنًا يتسلح بالموازنة والمقارنة ومحاولة المواءمة بين النصوص والبحث عن أصولها، فهو عندما يعلل مخالفة التوظيف لدى الشاعر، فإنه يعتمد النص الأصلي لأسطورة من أجل أن يقيس عليه ما قدمه الشاعر ويقارن على أساسه يقول: "إن مجمل هذه التصورات الفكرية تبعد خليل حاوي عن بروميثيوس القوي النزاع إلى التمرد والعصيان، وخليل حاوي إذ يستخدم بعض ملامح أسطورة بروميثيوس فإنه يستخدمها من وجهة نظر الذين لم يروا في بروميثيوس إلا سببا في تدمير الحياة الطبيعية، وهذه هي وجهة نظر هسيود الذي اعتبر بروميثيوس وسرقته النار سببا في معاناة البشر"^(٣).

وفي قراءته شعر أدونيس في إطار الفكر البروميثي فإنه يبحث عن مدى التوافق والاختلاف بين استخدام أدونيس لهذا الفكر واستخدام الآخرين له ليصل إلى القول: "ويتفق أدونيس مع الكثيرين من الكتاب البروميثيين في إحساسه بالتفرد والسمو والترفع لدى مواجهة الواقع الأرضي، ومثل هذا الإحساس يلاحظ لدى أقدم كتاب البروميثيين، فقد أشار اسخيلوس في بروميثيوس مقيدا، إلى تعريض أعدائه

(١) المصدر نفسه، ص ٨٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٥.

به عندما أخبروه أنه الخاسر الوحيد إزاء تقاصر أبناء الأرض عن اللحاق بطموحه واكتفائهم بتحقيق مصالحهم الخاصة^(١).

وعندما يصل إلى قراءة شعر البياتي مقارنة مع الفكر البروميتي فإنه يرى أن البياتي قد وظف هذه الأسطورة قد وظف الأسطورة من خلال تأثره بها ومعرفته بجوهرها حيث يشير إلى تذييل البياتي ديوانه "سيرة ذاتية لسارق النار" بإشارات خاصة عن أسطورة بروميثيوس مقتبسة من الموسوعة البريطانية^(٢) وضمن هذا الإطار الأسطوري يقرأ د. الشرع النصوص الشعرية التي اختارها البياتي مقارنة مع الفكرة البروميتية، فيقول: "ومهما يكن من أمر فإن البياتي قد وجد ومنذ وقت مبكر في أسطورة بروميثيوس زادا فكريا ثريا، كما وجد فيها طاقة شعرية خاصة بغض النظر الآن عن المحصلة النهائية لموقف البياتي من أسطورة بروميثيوس (وهو الموقف الذي سيناقش فيما بعد)، فإن البياتي كان وبحكم اتجاهه الفكري يدرك قيمة هذه الأسطورة في الأدب والفكر على السواء"^(٣).

ولعل النموذج التالي يبين مدى تحقق ملامح المنهج المقارن لدى د. الشرع في بحثه عن الجزيئات المتشابهة أو المختلفة بين النص الشعري لدى البياتي والنص الأسطوري البروميتي يقول: "والملاحظ أن البياتي يتعامل مع أسطورة بروميثيوس من حيث فكرتها العامة كما إنه يتعامل معها من منطلق فكري اجتماعي محض، وهو يتجاهل هنا الجدل الميتافيزيقي ويعتمد إلى التركيز على ما يدور في عالم الإنسان نفسه، فمأساة الإنسان كما يتصورها البياتي لا تكمن في القدر الإلهي الذي قضى بوجود الإنسان على الأرض، وإنما تكمن في هذا النزاع المرير الذي يدور بين البشر في حالة اجتماعهم، وإذا كان بروميثيوس الأسطوري يتسلم دور الريادة والبطولة لما انطوى عليه من استعداد للتضحية في سبيل البشر، فإن بروميثيوس البياتي يرى نفسه مخذولا ليس في مواجهة أقداره بل في اخفاقه في التعايش مع أبناء

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٥، وانظر ص ١٤٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ١١٧.

جنسه من البشر، وإذا كانت قمة التضحية بالنسبة إلى بروميثيوس الأسطوري أن يسرق النار من الشمس أو عالم الآلهة، فإن البياتي يرى أن طاقة الشمس موجودة أبداً والمشكلة الإنسانية تكمن في سوء استخدام البشر لهذه الطاقة^(١).

وفي نموذج آخر من هذه القراءة يقول: "حقيقة أن الفكر البروميثي في أقدم صورة لدى واضعية الأول: هسيود وأسخيلوس، لم يكن تكن الإحترام الكبير للمرأة، فقد أسير في بداية هذه الدراسة إلى أن بروميثيوس كان يخشى المرأة، وكان يسيء الظن كثيرا بها، وموقفه من بندورا Pandora المرأة التي أهداها زيوس إلى أخيه ابيميثوس موقف معروف فقد رأى فيها وسيلة خداع وتضليل. كما رأى أنها سبب انتشار الرذائل في الجنس البشري، وقد تعمق سوء ظن بروميثيوس في المرأة عندما لاحظ أن زوجته البسيون قد استكانت لإغراءات زيوس عندما قبلت هديته بأن تكون حاكمة على إحدى الجزر، ولم يكن للمرأة ذلك التقدير في الفكر البروميثي، إلا في عصر الرومانسية، وبخاصة لدى شيللي الذي جعل لها وللحب أيضا دورا أساسيا في تعميق إحساس بروميثيوس بالعناد والمقاومة، وبالتالي جعلها مسؤولة عن إنقاذه وإنقاذ الجنس البشري والحياة على الأرض، أما البياتي فقد بدأ موظفا دفعة واحدة هذين الموقفين المتعارضين: الموقف المعادي للمرأة وهي الصورة التي تجمع دفعة واحدة بين حواء المسؤولة عن خروج آدم من جنته - وبندورا - المرأة التي حملت في جرتها كل الرذائل بالإضافة إلى الأمل الكاذب الذي بقي في الجرة بعد أن تطايرت الرذائل والمفاسد"^(١).

ولا يكتفي د. الشرع بالمقارنة التي تشتمل الموقف الفكري بين النص الشعري والنص الأسطوري، بل أنه يأخذ بالمقارنة بين الدلالات التي توحىها لتراكيب اللغوية بين النصين يقول: "الفقرة الشعرية وإن كانت تقرأ قراءة عادية فتؤدي إلى استيعاب دلالات واضحة، إلا أنها - أي هذه الفقرة - تستوقف القارئ وبخاصة عند التعبيرات التالية: نولد من جديد / من رحم الليل ومن لحم جبال

(١) المصدر نفسه، ص ١١٩.

الأرض / متوجين بعذاب الرفض / حاملين صولجان الشمس ... نبحر ميتين / المدن المستقبل البعيد / إن لغة هذه التعبيرات وأخيلاتها تستوعب بشكل أفضل " فهو إشارة بسيطة أي عذاب بروميثيوس بسبب إصراره على موقفه في نصرة الإنسان والأمر نفسه يقال في حاملين صولجان الشمس وهو شعار النار الذي تجمل به بروميثيوس عنوانا لتمرده وعناده، ولعل أسطورة بروميثيوس كامنة أيضا في قوله البسيط التالي: " نبحر ميتين / لمدن المستقبل البعيد، فهذا القول ليس بعيدا عن أدبيات أسطورة بروميثيوس، حيث اعتبر بروميثيوس البداية في مسيرة الإنسان نحو تأسيس الحضارة الانسانية ... " (٢).

في عام ١٩٩٩ أصدر د. الشرع دراسة أخرى بعنوان " الأورفية والشعر العربي المعاصر" جاءت تؤكد على منهجية المقارنة التي اتبعتها في دراساته السابقة وخاصة " الفكر البروميني والشعر العربي الحديث " إذ قرأ في هذه الدراسة وجود أسطورة أورفيوس في الشعر العربي المعاصر من خلال أصولها الفكرية وكيف تأثرها الشعراء العرب المعاصرين فبحث عن الصلات المشتركة بين ورودها في الآداب الغربية القديمة والحديثة وورودها في الشعر العربي المعاصر، ومن أجل أن تصبح دراسته مستوفية شروط المقارنة فقد عمد إلى تقديم هذه الأسطورة في أصولها وشكلها الفكري ثم توظيف الشعراء الغربيون القدماء لها لكي يصبح هذا مادة يقارن بها مادة أخرى هي النص الشعري العربي الحديث في توظيفه هذه الأسطورة.

ففي الفصل الأول من الدراسة تحدث الناقد عن أسطورة أورفيوس وتوظيفها لدى أوفيد Ovid (شاعر روماني عاش ٤٣ ق.م - ١٧ ق.م) وفرجيل (شاعر روماني عاش ٧٠ ق.م) ليصل في نهاية الفصل إلى القول: " وأخيرا لقد تعامل أوفيد مع أسطورة أورفيوس تعاملًا فنيًا فكريًا، جعل منه الكاتب الأورفي الأول، ففي

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٠-١٥١.

تخريجه المتقن جعل من هذه الأسطورة بنية خاصة تتطوي على دلالات رمزية واسعة في مجالات روحية وفنية، وفي القسم الثاني من هذه الدراسة سيتبين للقارئ مدى تأثير أوفيد في الشاعر العربي بدر شاكر السياب على مستويات الفكرة والتصورات واللغة والبناء الكلي للعمل الشعري أو القصيدة^(١).

لعله من الواضح كيف أن الناقد يؤسس لاقامة العلاقة بين أوفيد الشاعر الروماني وبدر شاكر السياب الشاعر العربي من خلال البحث في جذور الالتقاء بين الاثنين كما سيتضح فيما بعد من العرض، ولعل أيضا هذا المنطلق (منطلق التأسيس للعلاقة) نجده في الفصل الثاني من الدراسة عندما يتحدث الناقد عن هذه الاسطورة في مسرحية الشاعر الأمريكي تينيسي وليامز (هبوط أورفيوس) إذ يصل إلى ما وصل إليه في الفصل السابق فيقول: "وأخيرا يأمل الدارس أن يكون في هذه الدراسة ما يساعد على فهم جوانب فكرية وفنية في الشعر العربي المعاصر، والحقيقة ان الشعر العربي باستثناء فترات الاندفاع والغلبة في الحضارة العربية لم يكن بعيدا عن معالجة القضايا الأورفية والاتجاه الذي مثله أبو العلاء المعري مثل لا ينسى، لكن المسألة تبدو أكثر وضوحا في الشعر العربي المعاصر، إذ من الغريب حقا ان نجد ثلاثة من كبار الشعراء العرب المعاصرين وهم السياب، والبياتي وأدونيس قد أوغلوا بعيدا في قضايا الأورفية، واتكأوا عليها في مضامينهم وأخباراتهم الأمر الذي يتطلب دراسة هذه الظاهرة والبحث عن أسبابها"^(٢).

لقد نظر د. الشرع إلى الأسطورة كنص تمثل فيه الإبداع الإنساني في لحظة من لحظاته الابداعية، ومن هنا فقد كان يقيم دراسته المقارنة بين النص الشعري من جانب والنص الأسطوري من جانب آخر، ويحاول البحث عن نقاط الالتقاء أو الاختلاف بين الحدث الشعري والحدث الاسطوري، فعندما يتحدث عن السياب واسطورة أورفيوس يستعرض شعر السياب في مضامينه من خلال مقارنته مع

(١) علي الشرع، الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص ٢٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٥.

مضمون اسطورة أورفيوس، يقول: إن "رسالة من مقبرة" تمثل أولى قصائد السياب التي وظف فيها مضمون الاختراق الأورفي، وقد جاء بعدها قصائد أخرى كثيرة جعلت من هذا المضمون قالباً جاهزاً أو أبنية متكررة تتطوي على تحويرات بسيطة في عناصرها تبعاً للسياق الخاص بكل قصيدة" (١).

ومن هنا فعند قراءة د. الشرع للنص الشعري فإنه يبحث عن مضمون النص الاسطوري من خلال المقارنة مع مضمون النص الشعري ففي قراءته قصيدتي وفيقه (١) و (٢) يقول: "ومن القصائد الأخرى التي وظف فيها السياب بنية (أو قالب) الاختراق الأوروفي قصيدتا "شباك وفيقه ١" و "شباك وفيقه ٢" (نيسان ١٩٦١) ففي "شباك وفيقه ١" يشير السياب إلى عناصر أساسية من عناصر اسطورة أورفيوس: سيمر فيهمسه النهر / ظلاً يتجاوز كالجرس / في صحوة عيد / ويهف كحبات النفس / والريح بعيد / فوفيقه تمثل هنا نظيراً ليوردسي، وهي تنتظر لسياب (نظير أورفيوس) في قاع قبرها متطلعة نحوه لعله يأتي لينقذها، والنهر في قوله سيمر فيهمسه النهر، إشارة لنهر هبروس Hebrus الذي اقترن باسطورة أورفيوس، وقول السياب: سيمر فيهمسه النهر / ظلاً يتمواج كالجرس / في صحوة عيد / ... " إشارة للموكب الموسيقي الذي رافق رأس أورفيوس الطافي على سطح مياه نهر هبروس متجهاً نحو البحر حيث اللقاء مع يوردسي في العالم الآخر" (٢).

ويقول في مقارنة أخرى أما قصيدة "يا نهر" فإنها تقدم صوراً عن السياب (أورفيوس) تذكر بصورة أورفيوس الراعي الذي يهيم في البراري يسرح البصر بحثاً عن هواه بعد أن فقد يوردسي للمرة الثانية" (٣).

ولا يكفي د. الشرع في إقامة المقارنة بين النص الشعري والنص لاسطوري لدى السياب، بل أنه يقيم مقارنته بين توظيف السياب للاسطورة وغيره من المبدعين الذين وظفوها عبر التاريخ يقول: "والحق أن هذه النتيجة التي خلص

(١) المصدر نفسه، ص ٦٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٦.

إليها السياب تتصل بالفكر الأورفي، فمن ملامح الأورفية الأساسية في هذا السياق الشعور بعث التجدد وبلا جدوى البعث وقد صور أوفيد Ovid هذه الفكرة فيما كتبه عن احساس أورفيوس بالألم، لأنه كان السبب في جعل يوردسي تعاني مرارة الموت للمرة الثانية^(١).

ويقول أيضا: "والنتيجة التي انتهى إليها السياب هي نفس النتيجة التي انتهى إليها كل الكتاب الأورفيين، وهي أن المغني أورفيوس، مقارع الموت والباحث عن الخلود بفته قد هرم وشاخ، وكان عليه أن يستسلم وبمعنى آخر لقد انتهى السياب كما انتهى الكتاب الأورفيون إلى الاقتناع ببعث المقاومة والصراع"^(٢).

ويقول: " فإذا تصورنا أن الحديث موجه لوفيقه وهو فعلا كذلك، تلك القابعة في عالم الأموات فإن السياب (وهو نظير لأورفيوس هنا، يصعد إليها على شكل طائر زنبقي يذكر بطائرة تنسي وليامز Tennessee williams الذي كان يعلو حتى يحلق في عالم بعيد متسام^(١)."

وفي قراءة د. الشرع للملامح الأورفية في شعر أدونيس فإنه يقارن بين توظيف أدونيس لهذه الأسطورة والشاعر الروماني أوفيد في جانب وفي جانب آخر يقارن بين النص الأسطوري ذاته (الفكر الأورفي) وبين النص الشعري لأدونيس، وفي جانب ثالث يقارن بين توظيف ريلكه للأسطورة الأورفية وتوظيف أدونيس لها. ففي مقارنته بين أدونيس وأفد يقول : ولعل أبرز المصادر التي أتكا عليها أدونيس في رسم صورة أورفيوس الأسطوري هو الشاعر الروماني أوفيد Ovidus (٤٣ ق م - ١٧ ق م) في كتابه التحولات The meta mor Phoses والمقارنة بين ملامح أورفيوس في شعر أدونيس، ولامحه في شعر أوفيد تكشف قيمه ما قدمه الأخير في هذا المجال، فأول ملامح أورفيوس في شعر أدونيس التي برزت في قصيدة " أورفيوس " أغاني مهيأر الدمشقي / تكاد تكون صورة مطابقة لأورفيوس

(١) المصدر نفسه، ص ٦٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٧.

أوفد، فأورفيوس أدونيس مثله أورفيوس أوفد عاشق فقد عشيقته فراح يبحث عنها في عالم الموت ليسترجعها (...) وصور أدونيس أورفيوس مغنيا ساعرا بصورة لا تبتعد كثيرا عن الصور الخارقة التي قدمها أوفد^(٢).

ويقول: "ومما يلاحظ أن أدونيس لم يكتف باقتفاء آثار أوفد في بيان الداليتين العامتين في أورفيوس الأسطوري، أي أورفيوس الفنان المغامر، وأورفيوس العجوز الفاضل، بل اقتفى آثاره وسار في ظله في تفصيلات جزئية كثيرة، ولعل أهمها تصويره لحادث مقتل أورفيوس، وقذف رأسه في النهر؛ فقد أسهب أوفد في الحديث عن مشهد قتل أورفيوس على يد النساء، وفي وصف الأسلحة التي استخدمها، وقد وجدت هذه المضامين الأوفيدية طريقها إلى شعر أدونيس بتخرجات مختلفة؛ ففي الفقرة الشعرية التالية تلاحظ مضامين أوفد وأوصافه، وكل ما فعله أدونيس هو استبداله شخصيه مهيار بشخصية أورفيوس وهي الشخصية التي تقمصها أدونيس في عمله الشعري أغاني مهيار الدمشقي".

تَقْذِفْني أَصْواتِكُم بالحِجار

أَصْواتِكُم فَوْق جِبيْني دَم، حَوْل جِبيْني غِبار

أَصْواتِكُم حِصار^(٣)

وفي قراءته المقارنة بين أدونيس وريكة تحت عنوان "الأورفية بين ريلكة وأدونيس"^(٤) فإنه يستعرض الأورفيه في شعر ريلكة ليصل إلى المقارنة بينه وبين أدونيس فيقول: "إن الصلة بين أدونيس وريكة لا تقتصر على مجرد الاشتراك العام في الفكر الأورفي، بل تتعدى ذلك إلى درجة التقارب في الرؤيا الفلسفية الشاملة، في الأسلوب الشعري، وفي الصور الشعرية الجزئية، ولعل هذا التقارب راجع إلى

(١) المصدر نفسه، ص ٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٥-٨٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٧-٨٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ٩٧.

الاتفاق في الاتجاه الفلسفي العام لدى الاثنين، وبخاصة في إطار تيار الفلسفة الوجودية، فأدونيس - بحكم تخصصه في دراسته الجامعية الأولى - كان على صلة بهذا التيار الفلسفي، ولعل ريلكة كان قد أجتذبه بأرائه وشاعريته، والجدير بالذكر هنا أن ريلكة كان واحداً من الشعراء والمفكرين الغربيين الذين حازوا اهتمام جيل أدونيس وأصدقائه، ولعل أدونيس كان على صلة مباشرة بشعر ريلكة سواء من خلال الترجمات أو من خلال ما نشره ريلكة نفسه باللغة الفرنسية^(١).

ويقول في نموذج من هذه النماذج التي أقامها بين أدونيس وريلكه "ويكاد أدونيس أن يوظف تصورات ريلكه نفسها، الخاصة بالمسافة والتجرب والنمو، فالتساؤل الذي طرحه ريلكه عن سرّ نشوء الحياة وتصوره أنها آتية من " الموتى الذين يبعثون الحياة في التراب "؛ " الموتى الذين قد مضى عليهم زمن طويل وهم يعجنون التراب بنخاعهم، ويتخللون عجينة بنخاعهم ... " - هذه التصورات نفسها تأتي عند أدونيس بتحوير بسيط.

ليدخل (أي الشيخ)

تحمله المسافة المنقوعة كالخل، فيما تحت العشب وقشرة التراب

المسافة المزروعة بالنداء وجثث الصوت

المسافة المحفورة في الخلايا الأرضية، حيث تتحول طبقات الصخر أرائك

ومحطات

وسكنت كل عشية

ألفت بين الصخر والنبات

والفرق بين ريلكة وأدونيس في هذا الصدد هو أن الأول يسند مهمة الخلق

وقوة النمو إلى الأسياد الخلاقين (...) في حين اسند أدونيس مهمة الخلق وسرّ النمو

(١) المصدر نفسه، ص ١١١.

إلى الطاقة الحيوية الكامنة في مادة" الكائن الحي أو الشبح كما يسميها ويتغاضى عن التمييز بين الأسياد والعبيد الذي قدمه ريلكه "(١).

وفي قراءة د.الشرع الأورفية في شعر البياتي فأنه قرأها في إطار المقارنة بين النص الشعري البياتي والنص الأسطوري الأورفي يقول في أحد نماذج " إن قصيدة بكائية التالية تمثل هذه المحاولة من البياتي في استغلال القلب الأورفي ليحمل أفكاراً واقعية أو ثورية (...) ولعلّه يلاحظ هنا أن هذه القصيدة " بكائية " تشتمل كل العناصر الأساسية في أسطورة أورفيوس، نزول أورفيوس إلى العالم السفلي للبحث عن عشيقته التي ماتت وهي في ثياب العرس وإخفاق أورفيوس في استرجاع عشيقته ثم ضياعه وهيامه في البراري بعد هذا الإخفاق، والبياتي يغلف هذه المضامين الأورفية الأساسية بشيء من اللمحات الشعرية الخاصة، فأورفيوس الذي يبدو بشخص الخيام ينزل إلى الجحيم نيسابور بدل نزوله إلى هاوس عالم الموت في الأسطورة الإغريقية أما يورديسي فتبدو بصورة عائشة والبياتي يقدم هذه التحورات واللمحات الشعرية الخاصة أيضاً. من خلال طقوس جنازية محاية، من ها هنا أنزلها الحفار / للقبر وهي في ثياب العرس فوق رأسها تاج من الأزهار / ... / وها هنا ساحرة شمطاء / كانت وراء النعش تبكي / "(٢).

ويقول في نهاية دراسته المقارنة لشعر البياتي مع أسطورة أورفيوس " والملاحظة الأخيرة على هذه القصيدة (هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي)، وهي الملاحظة الأخيرة أيضاً على طبيعة تأملات البياتي الشعرية ذات الطابع الأورفي - تتلخص في لفت انتباه القارئ إلى ان عنوان هذه القصيدة يتفق وعنوان مسرحية تينسي وليامز " هبوط أورفيوس، والدارس لا يذكر هذه الملاحظة لمجرد الإشارة إلى التشابه إلى في العناوين وانما للفت الانتباه لما كان بين البياتي وتينسي وليامز من توافق في الرؤى الفكرية والاجتماعية وهما يتعاملان مع الفكر الأورفي، لقد أشار الدارس في مطلع هذه الدراسة إلى أن البياتي تعامل مع أورفيوس والفكر الأورفي، بتعالٍ وترفع وكانت صورة أورفيوس لديه حينها أشبه بصورة فالنتاين

(١) المصدر نفسه، ص ١١٣-١١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٠.

الشخصية الرئيسة في مسرحية " هبوط أورفيوس "، لقد كان التعامل المتعالي المسترفع يمثل المرحلة المبكرة في فكر البياتي، وحينها كان يبدو قريباً من تنبسي وليمز...^(١).

بهذا العرض لمنهج د. الشرع في قراءته النصوص يرى الدارس نفسه محقاً في وضع د. الشرع في إطار المنهج المقارن في النقد لما وجدته لديه من جوهرية عميقة في تقييم المرجعيات التي تقوم عليها النصوص من خلال عرضها على النماذج المماثلة وإقامة الصلات المشتركة بينها من خلال الاستقراء العميق والسبر الهادف للنصوص مما يضع هذا الناقد في مقدمة النقاد المقارنين في الأردن والوطن العربي.

الذ

أنيد

جزء ١

ومناهج

ثاد

الشعري وا.

واقندار، جعلا

العربية، بل و،

ولعل هذه المناه

أ- المنهج الذ

في الأردن في

حاول النقد في

كان حضوره مبكراً في الخمسينات من القرن الماضي.

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٩.

ريين، ويعتبر أول منهج نقدي
كان حضوره مبكراً في الخمسينات من القرن الماضي.

ب- المنهج الاجتماعي: إذ يأتي هذا المنهج من حيث سعة حضوره وزمنه بعد المنهج التاريخي فقد لاحظ الدارس أن هذا المنهج ارتبط في ظهوره في الستينات من القرن الماضي مع بداية الممارسات النقدية للاستاذين هاشم ياغي وعبد الرحمن ياغي في الجامعة الأردنية.

ج- المنهج البنيوي: ولعل هذا المنهج يرتبط حضوره على الساحة النقدية في الأردن مع وجود د.كمال أبي ديب في أواخر السبعينات وأواسط الثمانينات في جامعة اليرموك، وبما قدمه من ممارسات نقدية بنيوية في تلك الفترة.

د- المنهج الجمالي: يرتبط هذا المنهج في بعض مميزاته مع الممارسات النقدية التي قدمها د.عبد القادر الرباعي، في الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي في جامعة اليرموك.

ه- المنهج المقارن: لقد تمثل هذا المنهج في مميزاته في الممارسات النقدية التي قدمها د. محمد شاهين في الجامعة الأردنية، والممارسات النقدية التي قدمها د. على الشرع في جامعة اليرموك وذلك في الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي.

ثالثاً: لقد توصلت الدراسة إلى أن مدى قدرة النقاد على تمثل المناهج التي درسوا من خلالها الإبداع قد تفاوتت من ناقد لآخر، خاصة في المنهجين التاريخي والاجتماعي، فبعضهم كان يصدر عن رؤية ناضجة متمكنة، تشربت روح المنهج الذي صدرت عنه، وعملت من خلاله، وبعضهم كان يركز على جانب من جوانب منهجه، فترى في قراءته بعض الخل والتوجس، إذ كان يشير الدارس الحالي إلى مثل هذه القضايا في ثنايا دراسته.

لكن يبقى ما يجمع هؤلاء النقاد؛ هو الإطار العام للمنهج الذي صُنّفوا فيه ومحاولاتهم المتقاربة في رؤيتهم الإبداع وآلياتهم التي وظفوها في القراءة. وبعد، فإن النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، وكما قدمته هذه الدراسة، جدير بالتقدير والتقييم بالرغم مما يوجه إليه من اتهام بالنقص والتقصير^(*) ويستطيع الدارس الحالي أن يؤكد وجود هذا النقد وثبات شخصيته البحثية والفكرية.

(*) ينظر الإطار العام من الدراسة.

ملخص الدراسة بالإنجليزية

Abstract

This study is characterized by literary criticism in Jordan during the second half of the twentieth century.

The researcher surveys creative criticism in this period, and strives to classify there creative works into five approach which were drawn from practices done in this field. He relies upon his perception of these critical concepts and the methodological bases called critical methodologies. He does so by grouping the sets that have common features identified by the framework of this critical approach reflected by such classifications.

Despite the bias characterizing this procedure the researcher tries to establish boundaries separating these works in order to direct them in to certain orientations. He grabbles their characteristics as seen by these critics who may hot know these orientations or admit them on purpose. They may even disapprove and counterfeit them. Further more, they may not speak about who enrooted them they're so as to be away of these orientations. But the trial to approach semi facts is the sole purpose of serious studies.

This study consists of: an introduction, a preface, five chapters and a conclusion. The introduction demonstrates the nature of this study and its methodology, specifies its setting. The preface particularly displays the general progression of knowledge and literary criticism and the range of this feature in general.

To conclude it shifts toward the repertoire of literature in universities and other educational in situations.

The chapters of this study were as follows:

1. Chapter one: chronological approach.
2. Chapter two: social approach.
3. Chapter three: structural approach.
4. Chapter four: aesthetic approach.
5. Chapter five: comparative approach.

المصادر والمراجع

ثبت المصادر والمراجع

أبو ديب، كمال:

- جدلية الخفاء والتجلي، ط دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.
- الرؤى المقنعة، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
- في الشعرية، ط مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧.
- جماليات التجاور، ط دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٧.

أبو نضال، نزيه:

- الشعر الفلسطيني المقاتل، ط الإتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ١٩٧٤.
- جدل الشعر والثورة، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
- أدب السجون، ط دار الحداثة، بيروت، ١٩٨١.
- علامات على طريق الرواية في الأردن، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.

الأزرعي، سليمان:

- الشاعر القنيل تيسير سبول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣.
- دراسات في القصة والرواية الأردنية، ط، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٥.
- دراسات في الشعر الأردني، جزء أول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤.
- الرواية الجديدة في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.

الأسد، ناصر الدين:

- الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٧.
- الشعر الحديث في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٠.

- خليل بيدس: رائد القصّة العربيّة الحديثة في فلسطين، معهد الدراسات العربيّة العالية، القاهرة، ١٩٦٣.
- محمد روجي الخالدي: رائد البحث التاريخي الحديث في فلسطين، معهد البحوث والدراسات العربيّة، القاهرة، ١٩٧٠.
- نشأة الشعر الجاهلي وتطوره، دراسة في المنهج، محاولة أولى، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
- الحياة الأدبيّة الحديثة في فلسطين والأردن حتى سنة ١٩٥٠، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.
- امبرت، اترك أندرسون:
- مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر مكي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٩٢.
- البدوي المثلث، (يعقوب العودات):
- إسلام نابليون، شرق الأردن، دون تاريخ.
- القافلة المنسية من اعلام الأردن، ط١، المطبعة التجاريّة، القدس ١٩٤١.
- الناطقون بالضاد في أمريكا الشماليّة، دار المعارف، مصر، ١٩٤٦.
- شاعر الطيارة فوزي المعلوف، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٤٨.
- ديك الجن الحمصي، ط١، المقتطف والمقطم، مصر، ١٩٤٨.
- الناطقون بالضاد في أمريكا الجنوبيّة، ط١، دار ربحاني للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦.
- الغواني في شعر إبراهيم طوقان، ط١، دار ربحاني للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧.
- عرار شاعر الأردن، المطبعة والوطنية ومكتبتها، عام ١٩٥٨.
- عرس ومأتم، طبعة دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩.
- الوطن في شعر إبراهيم طوقان، المطبعة الوطنية، عمان، ١٩٦٠.
- إبراهيم طوقان في وطنياته ووجدانياته، ط١، منشورات المكتبة الأهليّة، بيروت، ١٩٦٤.
- البستاني والقيادة هوميروس، طبعة دار المعارف، مصر، ١٩٦٤.

- شكري شعشاعة الإنسان الأديب، المطبعة الوطنية، عمان، ١٩٦٤.
- رسائل إلى ولدي خالد، طبعة دار المعار، مصر، ١٩٧٠.
- . بكار، يوسف:
- قراءات نقدية، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠.
- قضايا في النقد والشعر، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤.
- الوجه الآخر دراسات نقدية، طبعة دار الثقافة، مصر، ١٩٨٦.
- من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر، طبعة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٠.
- أوراق نقدية عن طه حسين، طبعة دار المناهل، بيروت، ١٩٩١.
- في النقد الأدبي، إضاءات وحفريات، دار المناهل، بيروت، ١٩٩٥.
- . جمعة، حسين:
- نظرات في مستقبل الرواية، تعريب وتقديم الدكتور حسين جمعة، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨١.
- قضايا الإبداع الفني، ط١، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣.
- . حجي، شكري: مجلة أفكار ودورها في الحركة الأدبية الأردنية، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٢.
- . حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة ٢٣٢، الكويت، ١٩٩٨.
- . حنون، عبد المجيد: اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
- . خليل، إبراهيم محمود:
- الشعر المعاصر في الأردن (دراسة)، ط١، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، ١٩٧٥.
- في الأدب والنقد (دراسة) منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٠.
- في القصة والرواية الفلسطينية (نقد)، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٤.
- مقالات ضد البنيوية (ترجمة إبراهيم خليل)، عمان، ١٩٨٦.

- تجديد الشعر العربي (دراسة)، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٧.
- الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، دار الكرمل، عمان ١٩٩٠.
- أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٠.
- فصول في الأدب الأردني ونقده، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١.
- أوراق في اللغة والنقد الأدبي، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٣.
- القصّة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٤.
- الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨-١٩٩٣، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٤.
- فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، عمان، ١٩٩٦.
- الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.
- أمين شنار الشاعر والأفق، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان، ١٩٩٧.
- محمد القيسي الشاعر والنص، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨.
- تحولات النص، ط١، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٩.
- الدليمي، سمير علي سمير: الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.
- راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٦.
- راي، وليم: المعنى الأدبي، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.
- رباعي، عبد القادر:
- الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤.
- الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤.

- مقالات في الشعر ونقده، ط١، مكتبة عمان، ١٩٨٦.
- في شكل الخطاب النقدي، الأهليين عمان، ١٩٩٨.
- الطير في الشعر الجاهلي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
- . رضوان، عبدالله:
- النموذج وقضايا أخرى، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٣.
- أسئلة الرواية الأردنية، وزارة الثقافة، عمان ١٩٩١.
- البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩٥.
- أدباء أردنيون، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٦.
- الرائي: دراسات في سوسولوجيا الرواية العربية، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٩.
- عرار، شاعر الأردن وعاشقه، مختارات عبدالله رضوان، عمان، ١٩٩٩.
- . الزعبي، أحمد:
- دراسات نقدية، مكتبة عمان، ١٩٨٥.
- في الإيقاع الروائي، دار الأمل، إربد، الأردن، ١٩٨٦.
- سلطة الأسلوب، دار قدسية، إربد، الأردن، ١٩٩٢.
- التناص، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية، مكتبة كتاني، إربد، الأردن، ١٩٩٣.
- النص الغائب، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ١٩٩٣.
- أبعاد الصراع الحضاري في مقامات المحال، مؤسسة حمادة، إربد، الأردن، ١٩٩٥.
- الشاعر الغاضب (محمود درويش)، مؤسسة حمادة، إربد، الأردن. ١٩٩٥.
- . سعافين، إبراهيم:
- نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام ١٩٤٨، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥.

- أصول المقامات، دار المناهل، بيروت، ١٩٨٧.
- المسرحية العربية الحديثة والتراث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.
- نظرية الأدب، جزعين، منشورات جامعة القدس المفتوحة، القدس، ١٩٩٣.
- الرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٥.
- تحولات السرد، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦.
- الأفتنة والمرايا، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦.
- .. سكوت، والبرس: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عناد غزوان وجعفر صادق، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦.
- ... السمرة، محمود:
- القصّة والسيكولوجية، ليون أيدل، ترجمة محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت ١٩٥٩.
- هنري جيمس، ١٨٤٣ - ١٩١٦، ليون أيدل، ترجمة محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٦١.
- مقالات في النقد الأدبي، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٦٣.
- روائع التراجم في أدب الغرب، جمعها: كلينث بروكس، ترجمة محمود السمرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٤.
- أدباء معاصرون من الغرب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤.
- القاضي الجرجاني، الناقد والأديب، المكتب التجاري للطباعة النشر، بيروت، ١٩٦٦.
- في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، ١٩٧٤.
- متمرّدون أدباء وفنانون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣.
- دراسات في الأدب والفكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣.
- النقد الأدبي والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.

. شاهين، محمد:

- الديوت واثره على عبد الصبور والسياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.
- تحولات الشوق في موسم الهجرة إلى الشمال، دراسة مقارنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣.
- الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.

. الشرع، علي:

- الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٨.
- لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٩١.
- الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٩٣.
- الأورفية والشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٩.

. شولتنر، روبرت: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤.

. الشيخ، خليل:

- الانتحار في الأدب العربي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.

- باريس في الأدب العربي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨.

. صالح، فخري:

- القصّة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- أبو سلمى، التجربة الشعرية، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ١٩٨٢.

- في الرواية الفلسطينية، مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، ١٩٨٥.

- أرض الاحتمالات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨.

- النقد والأيدولوجية، تيرى أيجلتون، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.
- المبدأ الحوارى، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٢.
- وهم البدايات - الخطاب الروائى فى الأردن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣.
- النقد والمجتمع، ترجمة فخري صالح، دار الفارس للنشر، عمان، ١٩٩٥.
- العابدي، محمود: ثقافتنا فى خمسين عاماً، منشورات دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٧٢.
- . عبد الخالق، غسان إسماعيل:
- الزمان، المكان، النص، اتجاهات فى الرواية العربية المعاصرة فى الأردن ١٩٨٠-١٩٩٠، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٣.
- جهة خامسة، دراسات تطبيقية فى أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
- . عبد الرحمن، نصرت:
- فى النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٩.
- الواقع والأسطورة فى شعر أبى ذؤيب الجاهلي، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥.
- العدوان، أمينة:
- دراسات فى الأدب الأردني المعاصر، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٧٦.
- مقالات فى الرواية العربية المعاصرة، مطابع الرأي، عمان، ١٩٧٦.
- قراءات نقدية، دار الكرمل، عمان، ١٩٨١.
- الأعمال النقدية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥.
- عصفور، محمد:
- مفاهيم نقدية، رينية وبلوك، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة ١١٠، الكويت ١٩٨٧.

- تشريح النقد، نورثروب فراي، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، ١٩٩١.

. عطوان، حسين:

- الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠.
- شعراء الشعب في العصر العباسي، مكتبة عمان، ١٩٧٠.
- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠.
- مقدمة القصيدة العربية في العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٤.
- مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٤.
- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ١٩٧٤.
- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٢.
- الشعراء من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٤.
- الشعر العربي بخراسان في العصر الأموي، مكتبة المحتسب، عمان، ١٩٧٤.
- الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٤.
- بيئات الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٣.
- . فرويد، سيجموند: التحليل النفسي والفن، ترجمة سمير كرم، ط٣، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١.
- . فضل، صلاح:
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ١٦٤، الكويت، ١٩٩٢.
- . فيشر، آرنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

. قطامي، سمير:

- الحركة الأدبية في شرق الأردن، منذ عام ١٩٢١ حتى سنة ١٩٤٨، ط١، وزارة الثقافة والشباب، ١٩٨١.
- الحركة الأدبية في الأردن ١٩٤٨-١٩٦٧ منشورات وزارة الثقافة والسنرات القومي، ١٩٨٩.

. الكركي، خالد:

- الرواية في الأردن (مقدمة)، الجامعة الأردنية، عمان ١٩٨٦.
- الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٩.
- حماسة الشهداء، رؤية الشهادة والشهيد في الشعر العربي الحديث دراسة ومختارات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨.
- . كريب، أيان: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوم، مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة ٢٤٤، الكويت، ١٩٩٩.
- لؤلؤة، عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢.
- لاتسون وماييه: منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة محمد مندور، ط٢، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٢.
- لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

. محمود، حسني:

- أدب الرحلة عند العرب، ط٢، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤.
- إميل حبيبي والقصة القصيرة، الوكالة العربية للتوزيع والنشر. الزرقاء، الأردن، ١٩٨٤.
- راشد حسين الشاعر، الوكالة العربية للتوزيع والنشر، الزرقاء، الأردن، ١٩٨٤.
- الشاعر حسن البحيري، دار البشائر للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٢.

... . مصلح، أحمد:

- مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠.

- ملامح عامة للحياة الثقافية في الأردن من ١٩٥٣-١٩٩٣، لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٥.

... . مضية، محمد سعيد: البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد مضية، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٦.

... . الناعوري، عيسى:

- إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث، دار الطباعة والنشر، عمان، ١٩٥١.

- إلياس فرحات شاعر العروبة في المهجر، دار النشر والتعهدات، عمان، ١٩٥٦.

- أدب المهجر، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٥٩.

- أدباء من الشرق والغرب، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٦.

- نظرة إجمالية في الأدب المهجري، دار الكتاب العربي، تونس، ١٩٧٠.

- مهجريات، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٦.

- دراسات في الآداب الأجنبية، دار المعارف، مصر، ١٩٧٦.

- الحركة الشعرية في الضفة الشرقية من المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ١٩٨٠.

- نحو نقد أدبي معاصر، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٨١.

- مع الكتب والحياة والناس (في النقد الأدبي) وزارة الثقافة والسياحة والآثار، عمان، ١٩٨٥.

- خليل السكاكيني، أديباً ومربياً، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٥.

... . هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، ط٣، دار نفضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٧.

٤٣. مصلح، أحمد:

- مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠.

- ملامح عامة للحياة الثقافية في الأردن من ١٩٥٣-١٩٩٣، لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٥.

٤٤. مضية، محمد سعيد: البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد مضية، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٦.

٤٥. الناعوري، عيسى:

- إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث، دار الطباعة والنشر، عمان، ١٩٥١.

- إلياس فرحات شاعر العروبة في المهجر، دار النشر والتعهدات، عمان، ١٩٥٦.

- أدب المهجر، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٥٩.

- أدباء من الشرق والغرب، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٦.

- نظرة إجمالية في الأدب المهجري، دار الكتاب العربي، تونس، ١٩٧٠.

- مهجريات، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٦.

- دراسات في الآداب الأجنبية، دار المعارف، مصر، ١٩٧٦.

- الحركة الشعرية في الضفة الشرقية من المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ١٩٨٠.

- نحو نقد أدبي معاصر، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٨١.

- مع الكتب والحياة والناس (في النقد الأدبي) وزارة الثقافة والسياحة والآثار، عمان، ١٩٨٥.

- خليل السكاكيني، أديباً ومربياً، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٥.

٤٦. هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، ط٣، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٧.

. هويسمان، دني: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، ط٢، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٥.

... ياغي، عبد الرحمن:

- رأي في المقامات، المكتب التجاري، بيروت، ١٩٦٩.
- الأدب الفلسطيني الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٩.
- في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢.
- مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث، دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٧٥.
- أبعاد العملية الأدبية، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٧٩.
- في الجهود المسرحية الإغريقية، الأوروبية، العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
- شعر الأرض المحتلة في الستينات دراسة في المضامين، ط٢، الكويت، ١٩٨٢.
- مع غسان كنفاني وجهوده القصصية والروائية، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، عمان، ١٩٨٣.
- مع غسان كنفاني في حياته وقصصه ورواياته، عمان، ١٩٨٧.
- القصة القصيرة في الأردن، لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٣.
- رؤيتان نقديتان: رؤية حسين مروة ورؤية غالب هلسة، بيروت، ١٩٩٨.
- البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٩.
- في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩.

. ياغي، هاشم:

- القصة القصيرة في فلسطين والأردن ١٨٥٠-١٩٦٥، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٦.
- حركة النقد الأدبي في فلسطين المحتلة، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٣.

- الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١.

- الرواية وإميل حبيبي، شركة الفجر للطباعة، بيروت، ١٩٨٩.

- معاناة ومعايير من جمال، دار الفجر، بيروت، ١٩٩٠.

- يوسف، أسامة فوزي: آراء نقدية، المطبعة الاقتصادية، عمان، ١٩٧٥.

بحوث منشورة:

الشرع، علي، التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، دراسات، مجلد ١٦، عدد ٣، عمان، ١٩٨٩، ص ١٩٦-٢١٦.

وقائع مؤتمرات:

- جرار، صلاح، رأي في المصطلح النقدي في الأردن، وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الأول، المجلد الأول، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٨٤.

- جمعة، حسين، كتابنا والثقافة الأجنبية، وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الثالث، المجلد الأول، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ١٩٨٨.

- خليل، إبراهيم، الاتجاهات النقدية في الأردن، وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الأول، المجلد الأول، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ١٩٨٨.

- الصكر، حاتم، الكتابة النقدية في ضوء المنهجيات الحديثة، حركة النقد الأدبي في الأردن، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثالث، المجلد الأول، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ١٩٩٤.

- عصفور، محمد، أزمة النقد الأدبي في الأردن، وثائق المؤتمر الثقافي الوطني الأول، المجلد الأول، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ١٩٨٤.

كتب لمجموعة من المؤلفين:

- أدبيان من الأردن: حسني فريز وعيسى الناعوري، ط١، جامعة عمان الأهلية، عمان، ١٩٩٣.

- ملف القصّة القصيرة في الأردن، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثاني، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٣.

- حركة النقد الأدبي في الأردن، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثالث، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤.

بحوث غير منشورة

- محمد خزمّاش، اتجاهات النقد الأدبي الحديث في الأردن.

محتوى الدراسة

محتوى الدراسة

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ - ح
إطار عام	١
الفصل الأول	
المنهج التاريخي	١٥
الفصل الثاني	
المنهج الاجتماعي	٢٢٦
الفصل الثالث	
المنهج البنيوي	٣٦٩
الفصل الرابع	
المنهج الجمالي	٣٩٨
الفصل الخامس	
المنهج المقارن	٤٣١
الخاتمة	٤٦٨
ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية	٤٧١
ثبت المصادر والمراجع	٤٧٢
محتوى الدراسة	٤٨٦